

# Digitale utfordringer til litteraturen

John Are Straube Johnsen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

September 2013

# Digitale utfordringer til litteraturen

John Are Straube Johnsen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

September 2013

© John Are Straube Johnsen

2013

Digitale utfordringer til litteraturen

John Are Straube Johnsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: OKPrintShop

# Forord

Som en person som er opptatt av litteratur, er jeg også opptatt av litteraturens fremtid. Det er for meg nærmest umulig å tenke om meg selv uten å tenke på den betydningen ikke bare litteratur, men også *boka*, som fysisk gjenstand, har hatt på mitt eget liv, min egen oppvekst, litt banalt sagt, på det mennesket jeg har blitt. Og nettopp derfor er jeg interessert i hva som skjer med litteraturen dersom den oppstår i, og må oppleves, i og gjennom et annet medie enn den trykte boka. Er det litteratur dersom verket er en nettside, og dersom hver eneste aktivering av siden, gjør at ulike elementer fremvises på skjermen? Hva gjør det med verkkategorien at tegnene ikke eksisterer som stabilt innskrevne, på en trykt side, men aktiveres ved en bakenforliggende kode, som vi ofte ikke har tilgang til, og som realiseres forskjellig ved hver lezers omgang med den. Hvordan kan de digitale utfordringene vi står ovenfor idag tenkes både i forlengelse av kategorier og begreper vi tenker som sentrale for forståelsen vår av litteratur, og hvordan kan de sies å eventuelt bryte med dem.

Dette er i så måte et veldig personlig prosjekt, og pretensjonene er muligens en smule høye for oppgavens omfang, men det er likevel et prosjekt det har vært viktig å få muligheten til å gjennomføre. Det har vært en lærerik prosess.

Jeg vil takke Knut Stene-Johansen for kyndig og konstruktiv veiledning. Takk også til ILOS for støtte til å dra på konferanse i Spania høsten 2012. I tillegg vil jeg takke alle jeg har snakket og diskutert om temaet med, både i faglige og mer uformelle settinger. Til sist vil jeg få takke familien min for støtte, og ikke minst min samboer, Elisabeth, for uvurderlig hjelp, støtte og tålmodighet. Jeg hadde ikke klart det uten deg.

# Sammendrag

Oppgaven vil gå ut på å undersøke og utforske hvorvidt, og eventuelt hvordan, litteraturen og vår forståelse av den påvirkes og endres av digital teknologis inntreden både som det mediet litteraturen oppstår i og oppleves i. Oppgaven ønsker å utforske grunnlagsproblemer som aura, verkkategorien, litteraturbegrepet, og fortolkning, og igjen knytte dette opp mot de utfordringene digital litteratur stiller forståelsen vår av litteratur ovenfor. Oppgaven har hovedsakelig et teoretisk fokus, og benytter en rekke teoretikere fra Walter Benjamin, Friedrich Kittler, Jacques Derrida, Roland Barthes, men samtidig også nyere teoretikere som N. Katherine Hayles, Roberto Simanowski og Hans Ulrich Gumbrecht blant flere, til å reflektere over hvilke utfordringer den digitale teknologien stiller litteraturen.



# Innhold

Innledning.....	1
Å definere objektet .....	2
Kort om begrepsbruk.....	3
1    Aura .....	5
1.1 Betydningen av mediet: Walter Benjamins aurabegrep .....	5
1.2 Digital aura? .....	8
1.3 Materialiteten og mediet.....	10
1.4 Boka som teknologi.....	13
1.5 Kropp og kode .....	18
1.6 Den flakkende signifikanten i digital litteratur .....	20
2. Verket .....	23
2.1 Problemet om verkkategorien .....	23
2.2 Litteratur? .....	26
2.3 Den litterære tilnærming .....	29
2.4 Innramming og kontekstualisering .....	33
2.5 Terry Eagleton og Wittgensteins familielikheter .....	33
2.6 Verket eller teksten? .....	37
2.7 Leserens rolle: Leser/Bruker/Spiller/Betrakter .....	39
2.8 Litteratur som event .....	42
2.9 Bokas aura og haptisk estetikk .....	45
2.10 Digital litteratur og digital litteraritet .....	53
3 Fortolkning eller nærvær .....	56
3.1 Trykte og digitale utfordringer til litteratur og lesning .....	56
3.2 <i>House of Leaves</i> av Mark Z. Danielewski.....	62
3.3 Multimodalitet .....	64
3.4 Serge Bouchardon og Vincent Volckaert <i>Loss of Grasp</i> .....	66
3.5 Lyd og bevegelse som remediering.....	71
3.6 Det lyriske subjekt og leseren .....	73
3.7 Å lese eller ikke å lese.....	74
3.8 Åpen struktur i digitale verk? .....	76
3.9 Nærværet .....	77

3.10 Gumbrechts nærværproduksjon.....	79
3.11 Overflate og dybde .....	82
3.12 Det digitale sublime og motstanden mot interpretasjon.....	83
3.13 Simanowski og nærlesningen.....	86
3.14 Deep attention vs hyper attention.....	89
3.15 Obstruksjon eller ny dimensjon.....	92
Oppsummering og konklusjon .....	96
Litteraturliste .....	99



# Innledning

Hvordan forandrer forståelsen vår av litteratur seg i den digitale tidsalder? Hvordan påvirker nye medieteknologier forståelsen vår av hva litteratur er og kan være, og hva gjør det med forståelsen vår av verkkategorien?

Problemstillingen ønsker hovedsakelig å utforske det *litterære verkets* vilkår i en digital kontekst. Hvordan forstår man verkkategorien i lys av nye mediers inntreden i den litterære kulturen? Kan man i det hele tatt snakke om det digitale verk? Hva slags verk er det i så tilfelle vi står ovenfor, og hvordan møter vi som lesere igjen et digitallitterært verk? I en utforsking av verkbegrepet i en digital kontekst er selvfølgelig også spørsmålet om litteraritet av betydning – kan digitallitterære verk være litteratur – er det noe litterært ved det?

I dagens samfunn er de aller fleste av oss i større eller mindre grad deltagere i digitale teknologier, om det så er gjennom bruk av mail, nettbank, sosiale medier, eller publisering av tekster og research på nettet. Når en stadig økende del av livene våre forholder seg til og interagerer med digitale teknologier, er det ikke da også legitimt å ta inn over seg muligheten for at teknologien også spiller inn på hvordan vi leser, skriver og oppfatter litteratur?

Denne oppgaven ønsker å utforske hvorvidt man kan si at forståelsen av litteratur og litteraritet og hvordan dette igjen påvirker verkkategorien, har vært underlagt av tankesett og strukturer formet av trykk – det *trykte* mediet.<sup>1</sup> Forandrer materialiteten til et verk forståelsen av det – skjer det noe med oppfattelsen vår av hva som konstituerer det litterære verket når det opptrer i et annet medie, et annet apparat, enn boka, eller spiller materialiteten, fysikaliteten, liten rolle for hvordan vi leser og forstår litteratur?<sup>2</sup>

Opgaven ønsker å utforske den digitale utfordringen til litteraturen i tre hoveddeler, hvor den første delen tar utgangspunkt i Walter Benjamins auraforståelse slik den fremgår av essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, den andre ønsker å utforske verkbegrepet i en

---

<sup>1</sup>I sin nyeste utgivelse *How we think* (2012) skriver N. Katherine Hayles om hvordan humaniora har vært basert rundt det trykte mediet i alt fra undervisning, forskning og publisering: “Starting from mind-sets formed by print, nurtured by print, and enabled and constrained by print, humanities scholars are confronting the differences that digital media make in every aspect of humanistic inquiry...” Hayles, N. Katherine. *How we think* (Chicago, University of Chicago Press, 2012): 1.

<sup>2</sup>Hayles avfeier på ingen måte boka som medie, eller bokas framtid, hun påpeker i nærmest samtlige utgivelser bokas robusthet, dens portabilitet, samt dens betydning som estetisk og symbolsk figur. Det hun snarere ønsker å påpeke er at vi er i et paradigmeskifte, hvor den trykte boka ikke nødvendigvis lengre er normen, og at dette gir oss muligheten til å forstå hvordan trykk og hvordan boka har formet vår forståelse av litteratur. Det er først i denne brytningsfasen vi er inne i at boka blir “synlig som medie”. (Hayles 2003, 2008, 2012)

digital kontekst, mens den avsluttende delen omhandler spørsmålet om fortolkning eller nærvær i digital litteratur. Dette er deler som unektelig må sies å ha en rekke overlappende egenskaper; forutsetter ikke auraen et verk, og forutsetter ikke fortolkning også at man igjen har et verk å forholde seg til? Og kan ikke fortolkningen sies å være sentralt i å etablere noe som et verk?

En av utfordringene ved å stille spørsmål ved kategorier som «verk» og «litteratur», er at det samtidig er nødvendig å bruke de underveis i utlegningen sin. Jeg bruker begrepene, samtidig som jeg ønsker å utfordre dem underveis i oppgaven.

## Å definere objektet

Hva er digital litteratur?<sup>3</sup> Kort om hva det ikke er: digital litteratur er ikke digitalisering av en allerede trykt bok. Noah Wardrup-Fruin definerer i artikkelen sin «Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction and Expressive Processing», i *A Companion to Digital Literary Studies*, digital litteratur slik: “Digital literature – also known as electronic literature – is a term for work with important literary aspect that require the use of digital computation.”<sup>4</sup> Akkurat hva som ligger i dette, og ikke minst delen av definisjonen som nevner «important literary aspect», skal vi se nærmere på senere, men digital litteratur kan altså kort defineres som et verk som i en eller annen grad *krever* bruk av digital teknologi for å benytte seg av det. Dette er noe Stephanie Strickland òg presiserer i essayet *Born Digital*, hvor hun i elleve punkter presenterer hva elektronisk litteratur er og hva det ikke er:

***E-poetry relies on code for its creation, preservation, and display: there is no way to experience a work of e-literature unless a computer is running it—reading it and perhaps also generating it.***

This “rule” is important for what it rules out: e-books, digitized versions of print works, and other word-processed documents, on- or offscreen. Today all communication is computer-mediated, except for face-to-face encounters and handwritten, typewritten, or letterpress sheets. Print books are made from digital files, as are newspapers and films. Print is but one form of digital output. What is meant by e-literature, by works called born-digital, is that computation is required at every stage

---

<sup>3</sup>Kanskje bør man som Phillippe Bootz hevder heller enn å tenke digital litteratur, tenke digitale litteraturer: “Digital literature? It would be better to talk about digital literatures. In fact they constitute a galaxy in which genealogy can have the status of tool (...), sometimes of simulator (...), and often opens new literary forms.” Phillippe Bootz. “Regarding Digital Literature”, *Caietele Echinox*, vol. 20 (2011). 79, hentet fra: <http://www.cceol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=70ea2e76-ff0b-465f-8f99-8fa4d9157962&articleId=1fa6e835-c022-4f07-b133-c9e94816e9b4>

<sup>4</sup>Noah Wardrup-Fruin. “Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction and Expressive Processing”, i *A Companion to Digital Literary Studies*, red. Ray Siemens og Susan Schribman (Malden, Mass.: Blackwell Pub, 2007):168

of their life. If it could possibly be printed out, it isn't e-lit.<sup>5</sup>

Digital litteratur er et forholdsvis ungt felt som hele tiden er i bevegelse og utvikling, noe som kan gjøre det til et utfordrende tema å skrive om, samtidig som det, nærmest av natur, i sin mediepluralitet, er et ekstremt tverrestetisk felt, som har viktige koblinger til nærmest samtlige kunstretninger, samt også til programmeringen og datateknologiens verden. Digital litteratur som felt karakteriseres ved at flere medier gjerne benyttes i det kunstneriske uttrykket<sup>6</sup>, noe som igjen tydeliggjør feltets tilknytning til medievitenskapen.<sup>7</sup> Nettopp denne kompleksiteten gjør det vanskelig å plassere innenfor noe bestemt felt, og dette er òg noe jeg ønsker å se på i oppgaven.

## Kort om begrepsbruk

Å skrive på norsk innenfor et felt hvor nærmest alt av stoff er på engelsk, er krevende. Det gjør at det ikke er mulig å unngå alt av anglisisme og engelskspråklige uttrykk. Så langt det lar seg gjøre forsøker jeg å overensstemme med den ene norske boka som er gitt ut på området, *Digital litteratur. En innføring* (2012) av Hans Erik Rustad.

Som man ser i de to definisjonene presentert av Wardrip-Fruin og Strickland, er det innenfor området en mer eller mindre glidende overgang mellom bruken av “digital litteratur” og “elektronisk litteratur”, og de to begrepene brukes om hverandre. Når jeg i oppgaven har valgt å hovedsakelig bruke “digital” og ikke “elektronisk” som prefiks, er det for å i størst mulig grad konvergere med nevnte Rustad. Dette gjøres vel vitende om at “digital” i denne sammenheng lett kan forveksles med det man idag tenker på som “digitalisering”, og at det digitale, som John Cayley hevder, kan tenkes mer som premiss litteraturen skapes i, mens “elektronisk” derimot aksentuerer at man her benytter seg av prosesser som kun kan uttrykkes og oppleves ved hjelp av elektroniske medier. I de tilfellene hvor jeg likevel velger å bruke benevnelsen “elektronisk litteratur” vil det være fordi de teoretikerne som omtales, og eventuelt siteres, selv benytter seg av den.

Videre vil termene “konvensjonell” og “tradisjonell” kunne virke forvirrende, men de

---

<sup>5</sup> Stephanie Strickland. “Born Digital”. *Poetry Foundation*. (upaginert). Tilgjengelig fra <http://www.poetryfoundation.org/article/182942>

<sup>6</sup> Digital litteratur er i tillegg svært ofte det man kaller multisensorisk, noe som vil si at verket aktiverer flere sanser.

<sup>7</sup> Samtidig er digital litteratur en del av det stadig voksende fagfeltet som man i den engelskspråklige verden kaller “Digital humanities”. På tross av at begrepet ikke er innarbeidet i skandinavisk sammenheng, et tema som òg ble adressert på konferansen “What are Digital Humanities” på Universitet i Oslo 14-15/06-2013, har jeg valgt tidvis å bruke den direkte norske oversettelsen “digital humaniora”.

brukes ikke her i en ladet kontekst som har til formål å vurdere, men refererer her til verk som er trykktbaserte – altså i fysisk format.

# 1 Aura

## 1.1 Betydningen av mediet: Walter Benjamins aurabegrep

Skjer det noe med persepsjonen vår i det noe oppstår i og opptrer i et medie kontra et annet? Spørsmålet er betimelig ettersom vi idag stadig oftere møter på tekster som ikke har det trykte mediet – *boka* – som sin primære form. Vi møter på tekster som ikke bare har det digitale mediet som opprinnelsesform<sup>8</sup>, men som heller ikke kan møtes, og leses, i noen annen form. Tekster som kun eksisterer digitalt, og som bruker alle de virkemidler mediet tilgjengeliggjør for å skape en reaksjon hos leseren.

En idag anerkjent teoretiker som allerede i 1936 skrev om teknologiens inntreden, og som definitivt mente at apparatet, mediet noe opptrer og presenteres for oss i, virker inn på hvordan vi forstår og omgås kunstverket, er Walter Benjamin. I *Kunstverket i reproduksjonsalderen* skriver Benjamin om hvordan inntredelsen av teknologi som fotografiet og filmen forandrer kunsten og fører til at den taper sin *aura*<sup>9</sup>. Med aura mener Benjamin kunstverkes *Her og Nå*, en følelse av ekthet og autenticitet, som man finner i tradisjonell kunst (malerkunst, teater), men som faller bort i det reproduksjonsteknikken oppstår. I en kunstnerisk reproduksjon endres kunstens funksjon fordi den ikke lengre kan knyttes til kriteriet om ekthet, autenticitet, i kunstproduksjonen, og dette ryster tingens autoritet. Opplevelse av kunst er ikke lengre knyttet til det kultiske, ikke lengre knyttet til tid og sted, og dette utfordrer nærværstanken:<sup>10</sup> “for første gang – og det er filmens verk – kommer mennesket i den situasjon at selv om det virker med hele sin levende person, er det berøvet auraen. Fordi auraen er knyttet til dets Her og Nå. Den kan ikke avbildes.”<sup>11</sup> Reproduksjonsteknikken gjør all tidligere kunst til sitt objekt, og forandrer dermed også

---

<sup>8</sup>Tekst kan selvfølgelig også være overført fra en trykt kilde til skjerm, noe som vi idag er vitne til ved den stadige utvidelsen av forlagenes digitaliserte backlister. Dette er også interessant utifra et persepsjonsutforskende perspektiv, og som også Hayles skriver om flere steder (blant annet i artikkelen “Translating media: Why we should rethink textuality”, men hovedfokus i oppgaven kommer likevel til å være tekster som oppstår digitalt – og som *må* leses digitalt.

<sup>9</sup>I introduksjonen til *New Philosophy for New Media* skriver Mark B.N. Hansen at Benjamins tanke om bortfallet av auraen i reproduksjonsalderen er så innarbeidet at den har antatt form av en kulturell klisjè. Han anerkjenner likvel begrepets nytte i tenkning rundt nye medier. Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000): 1.

<sup>10</sup>Tanken om nærvær, *presence*, og hvordan dette kan være relevant for å forstå digitale verk, er noe vi skal se nærmere på senere, slik det framstår hos Hans Ulrich Gumbrecht.

<sup>11</sup>Walter Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk* (Oslo: Gyldendal, 1991): 49.

kategoriene vi forstår den tradisjonelle kunsten i,<sup>12</sup> eksemplifisert blant annet gjennom kameraets evne til å fange og fastholde bilder som unndrar seg menneskelig optikk, lærer vi om det “optisk-ubevisste”.<sup>13</sup>

Benjamin rakk aldri å oppleve den digitale revolusjonen med framveksten av internett som et medie som tar inn i seg andre medier som fotografi og film igjen, men kan tankene hans om aura appliseres på dagens digitale teknologi og kunsten som oppstår gjennom denne teknologien?

Innledningsvis i sin artikkel fra 1995 *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction* hevder Douglas Davis at *the work of art in the age of digital reproduction is a physically and formally chameleon*, hvor skillet mellom original og kopi i elektroniske medier er så sammenfiltret at det er nærmest umulig å si hvor det ene slutter og det andre begynner. Benjamins aurabegrep karakteriseres ved at det har et fysisk objekt som forelegg; det at det tradisjonelle kunstverket, som er et fysisk, taktilt verk, eller en hendelse satt i bestemt rom eller tid, som et teaterstykke, gjør at den digitale reproduksjonalders verk kan sies å stå i en dualistisk og flertydig relasjon til aurabegrepet slik Benjamin presenterer det. Det digitale verket må sies å komplisere aurabegrepet ytterligere ved at det vanskelig kan sies å inneha noen tydelig taktilitet, det er lite som kan gripes og fastholdes, i en konkret forstand, men også i en perseptuell forstand, ved at det kan være vanskelig å se noen begynnelse eller ende på verket, og ved at verket kan opptre forskjellig hver eneste gang man møter det, og da ikke kun på det interpretative plan, slik man kan si er tilfelle med hver eneste lesning av et verk, men også rent konkret ved at det man møter på skjermen kan være forskjellig fra lesning til lesning. Verket kan også påvirkes i form av interaktivitet, slik som blant annet kommer tydelig fram i hypertekstkategorien av digitale tekster, hvor valg man tar underveis kan påvirke lesningen. Ved å gjøre et bestemt valg, et bestemt tastetrykk, åpner man nye veier i teksten samtidig som man lukker en rekke andre. I tillegg kan verket være underlagt en rekke betingelser, ved at dets framtrøden på skjermen kan avhenge av programvare. Slik kan man også si at det digitale verket innehar en slags umiddelbarhet, hvor selve nærværet er det som konstituerer opplevelsen av verket. Davis påpeker at selv om en digital reproduksjon kan gjøres feilfri,<sup>14</sup> er det ingenting som hindrer en fra å “tukle” med verket, gi hver reproduksjon

---

<sup>12</sup>Dette må sies å være en interessant parallell til hvordan Hayles mener at brytningen mellom det trykte og digitale som norm kan belyse det førstnevnte som kategori.

<sup>13</sup>Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*: 58.

<sup>14</sup>“A word about the difference between analog signals and what might be called digital messages. Analog signals may be compared to a wave breaking on a beach, breaking over and over but never precisely in the same

et snev av “originalitet”, dersom man ønsker det kan man stadig revidere og forbedre verket, og slik skape det han kaller en “post-original-original”.<sup>15</sup> Selv om Davis`tekst er skrevet så tidlig som i 1995, noe som vel kan sies å være et relativt tidlig stadie i den digitale utviklingen, kan man likevel se hvordan dette kan relateres til digitallitterære verk som opptrer forskjellig på skjermen ved hvert møte. Videre hevder Davis at Benjamin muligens tok litt hardt i når han spådde hvordan teknologien kom til å føre til auraens bortfall, for hvordan har det seg da at vi framdeles strømmer til auksjoner og messer for å finne det “originale” og “autentiske” kunstverket? Hvordan har det seg at vi fremdeles søker etter det nye – eller i det minste illusjonen av noe nytt? Kanskje kan man si at auraen har forflyttet seg, at den ikke lengre nødvendigvis kan tillegges en materialistisk realiserbarhet, men idag eksisterer mer som konsept:

Even now, in an age when copying is high art, when the simple physical availability of vintage masterpieces is dwindling, when postmodern theories of assemblage and collage inform our sensibility, the concept of aura (if not of its material realization) persists (...). Surely it must now be further transformed, simply to survive the technical assault brought on by the digital age. But transformed into what? Dematerialized idea? Symbol? Presence?<sup>16</sup>

Davis gir ikke noe normativt svar på dette i artikkelen sin, skrevet som den er i det han kaller *a moment when the digital era is dawning*, men tankene hans om forflytningen i auraen over mot idè og konsept kontra noe rent materielt og fysisk, og tanken hans om opplevelsen av det auratiske som muligens grunnet i nærvær, presens og interaktivitet, er noe man kan ta med seg videre i utforskningen av det digitale verket. Tanken hans om at man må inneha en form for sensitivitet ovenfor de potensielt originale kvalitetene i hver eneste reproduksjon har slik jeg ser det klare paralleller til digitale verks dualitet som et punkt hvor det auratiske både kan oppstå og forgå.

---

form. That is why copying an audio signal or video signal in the past always involved a loss in clarity. But digital bits, compatible with the new generation of tools that see, hear, speak, and compute, march in precise, solderly fashion, one figure after another. This means that any video, audio, or photographic work of art can be endlessly reproduced without degradation, always the same, always perfect. The same is true for handmade images or words that can be scanned- that is, converted to digital bits... ” Douglas Davis, “The work of art in the age of digital reproduction (an evolving thesis/1991-1995)” *Leonardo*, vol. 28, nr. 5 (1995): 282, hentet fra <http://www.jstor.org/stable/1576221>.

<sup>15</sup>“By finding the means to transfer my early video works from analog to digital media, I can contemplate revisions on my computer that will allow me to change my mind, two decades later, about points where I erred long ago. This allows me to produce a “post-original original”. Ibid, 383.

<sup>16</sup>Ibid., 384. Noten i sitatet er fjernet.

## 1.2 Digital aura?

I teksten *New Media and the Permanent Crisis of Aura* fra 2006 undersøker Jay David Bolter, Blair McIntyre, Maribeth Gandy og Petra Schweitzer hva framveksten av digitale medier gjør med Benjamins aurabegrep. Med utgangspunkt i en gren av teknologien som de kaller “mixed reality”<sup>17</sup> er tesen deres at spørsmålet om tap av aura er særlig relevant for denne grenen av digitale medieteknologier fordi den eksisterer på grensen mellom eldre former, som Benjamin tilskrev auraen, og reproduktive teknologier, ved at den kombinerer det fysiske og det virtuelle.<sup>18</sup> Videre hevder de at det Benjamin oppdaget ikke var auraens endelige bortfall, men snarere en form for konstant “krise” hvor den auratiske opplevelsen hele tiden inngår i et spill hvor den utfordres og igjen bekreftes.

Det som kjennetegner “mixed reality” er at datamaskinen bidrar med digital informasjon som igjen integreres i brukerens opplevelse av sine fysiske omgivelser; man kombinerer og setter sammen fysiske og virtuelle elementer til en opplevelse for brukeren.<sup>19</sup> I motsetning til i det Bolter et. al. kaller “purely virtual applications” hvor datamaskinen definerer hele det perseptuelle rommet for brukeren - hvor datamaskinen rammer brukeren fullstendig inn i virtualitet - kan man i “mixed reality”, fordi den eksisterer som hybrid mellom det virtuelle og det fysiske, fokusere også på brukeren som et kroppslig vesen, med kulturelle behov og ønsker: “Unlike a VR<sup>20</sup> application, which takes the user out of the world, an MR application re-presents the world to the user, by enhancing (or distorting in a creative way) the user’s physical and social space.”<sup>21</sup> Slik kan man si at det er i motsetningen mellom total innramming og sammensmeltning av fysiske og virtuelle elementer potensialet for en anerkjennelse av kroppsliggjort interaksjon mellom maskin og menneske – applikasjon og bruker – ligger. Spørsmålet som må sies å være sentralt i enhver undersøkelse av mediers innvirkning på menneskers opplevelse av kunst, er spørsmålet om unikhhet og umiddlebarhet i mediert opplevelse. I dette spørsmålet ligger spørsmålet om auraen og dens eventuelle bortfall implisitt.

---

<sup>17</sup>“Mixed reality” defineres av Bolter et. al. som: a group of technologies that blend computer-generated visual, aural, and textual information into the user’s physical environment” Jay David Bolter, Blair MacIntyre og Marybeth Gandy. “New Media and the permanent crisis of aura”. *Convergence: The international Journal of research into new media technologies*, vol. 12, nr. 1 (feb. 2006): 21, hentet fra: <http://con.sagepub.com/content/12/1/21.abstract>

<sup>18</sup> Ibid., 21.

<sup>19</sup> Ibid., 22.

<sup>20</sup>VR = Virtual reality.

<sup>21</sup> Ibid., 23.



Som også Davis var inne på er digitale medier reproduktiv teknologi fordi det innehar potensialet for nøyaktig og perfekt gjengivelse av en bestemt opplevelse eller en bestemt informasjon, som igjen kan presenteres for en rekke brukere uavhengig av tid eller sted. Men, siden “mixed reality” ikke er fullstendig virtuelt er den heller ikke en perfekt reproduksjonsteknologi, istedet kan man si at den er knyttet opp mot den fysiske og kulturelle unikheten knyttet til spesifikke plasser – dette korresponderer med et “Her og nå”-fokus som man kjenner igjen fra Benjamins aurabegrep. Bolter et. al. definerer auraen som “den personlige og kulturelle betydningen et objekt eller en plass har for et individ eller en gruppe betraktere”<sup>22</sup> Samtidig anerkjenner de at Benjamins aurabegrep er mer komplekst enn som så, og at selv om han var primært interessert i aura i kunstobjekter, var han også av den oppfatning at naturlandskaper og til og med mennesker kunne inneha aura. Et viktig poeng for Bolter et. al., og som man også kan hevde er relevant med tanke på det digitale verket, er ambiguiteten og ambivalensen i Benjamins aurabegrep. På tross av at auraen utvilsomt er en tilstand som føles – når tilskueren opplever og betrakter et kunstverk eller et naturfenomen – og slik kan sies å ha et tydelig preg av nærvær – presens – får man inntrykk av at Benjamin iblant mener at auraen er en kvalitet, en utstråling, ved et objekt, som for eksempel et maleri. Ambiguiteten kommer tydelig fram i påstanden om at auraen er et unikt fenomen som framstår på en viss avstand, eller snarere som en avstand, som er uavhengig av hvor nær man måtte være. Det er altså noe som man kan nærme seg, men aldri helt nå, aldri helt gripe. Denne ambigüøse tilstanden av samtidig nærhet og distanse, følelsen av en kompleks materialitet som kan være vanskelig å få øye på, og vanskelig å ramme inn eller for den saks skyld gripe både i perseptuell og rent fysisk forstand.<sup>23</sup> Når Benjamin hevder at filmens og fotografiets framvekst har forandret hele vår kollektive persepsjonsmåte,<sup>24</sup> er det i følge Bolter et. al. nødvendig at man tar inn over seg og utforsker den sammensatte måten digitale teknologier idag er med på å forandre hvordan vi ser, møter og forholder oss til kunstverk. Som Bolter et. al. argumenterer for, og som også er noe man så i Davis’ artikkel, er det vanskelig å si seg fullstendig enig i at framveksten av fotografiet og filmen har ført til et totalt

---

<sup>22</sup>Bolter *et al.* “New Media and the permanent crisis of aura”, 23.

<sup>23</sup>Med dette er det på ingen måte meninga å hevde at digitale verk ikke kan sies å ha en form for materialitet, som vi skal se senere kan man snarere hevde at materialiteten i aller høyeste grad er tilstede også i en elektronisk kontekst – ved at datamaskiner, som Johanna Drucker i sine to ScriptaLab-forelesninger (tilgjengelig via YouTube) sier, er massive kropp, innfløkte kompliserte kropp.

<sup>24</sup>“In fact, mechanical technologies of reproduction do not simply affect the viewer’s response to art. Benjamin makes the larger claim that these technologies have changed our collective sense of perception. Auratic perception is one way of seeing the world; photography and especially film offer another. The film camera, which penetrates the space of the scene and even, metaphorically, the film actor him- or herself, conditions us to view the world as evacuated of aura.” Bolter et. al. «New Media and the permanent crisis of aura», 25.

bortfall av auraen. Snarere viser de hvordan digitale medier, på samme måte som filmen, vanskelig kan reduseres til å være kategorisk auratiske eller anti-auratiske, men at de tvert imot eksisterer i svært mange forskjellige former, som både kan sies å inneha, og bevisst spille på, forholdet mellom det auratiske og antiauratiske.<sup>25</sup>

Det er også et poeng for Bolter et. al. å sette opp begrepsparet “immediacy” og “mediation” som noe som virker inn på om noe kan oppleves som auratisk eller ikke. Forholdet mellom begrepsparet kan sies å ha sitt opphav i spørsmålet om nærvær – *presence* – et spørsmål om en følelse av «being there» eller hvorvidt følelsen, opplevelsen, er formidlet, *mediert*, slik som det er gjennom et apparat. I utgangspunktet kan ethvert medie potensielt skape en følelse av nærvær dersom brukeren gjøres istand til å glemme teknologien – glemme mediet. Slik kan man ikke si at presens – nærvær – enkelt kan defineres gjennom et fravær av mediering, eller en transparens av mediering. Det er dette som av forskere innenfor digitale medier kalles “the book problem”, fordi i seg selv er ikke følelsen av nærvær utelukkende knyttet til en innramming eller eventuell innkapsling i et datagrafisk rammeverk.

## 1.3 Materialiteten og mediet

Bakgrunnen for den litt omstendelige gjennomgåelsen av aurabegrepets forskjellige forståelsesmåter er å vise at materialiteten påvirker persepsjonen vår av kunstverket. Det kan ikke reduseres til kun å være materialitet, men som faktor kan ikke materialitetens betydning ignoreres totalt. Materialiteten – fysikaliteten – taktiliteten – er definitivt til stede som faktor i Benjamins forståelse av aurabegrepet, og som man ser både hos Davis og Bolter et. al., kan ikke materialiteten utelates som et potensielt viktig aspekt ved forståelsen vår av kunstverket.

---

<sup>25</sup>I artikkelen er nettopp forskjellen mellom “virtual reality” og “mixed reality” som synes å virke avgjørende for om man kan snakke om hvorvidt auraen er tapt eller ikke: “[i]n one sense Benjamin’s aura might be regarded as contrary to the VR concept of presence. ”, og viser hvordan dette kan illustreres gjennom såkalte «telepresence applications» som er det motsatte av Benjamins aurabegrep, som defineres som en følelse av distanse uavhengig av hvor nær man er, ved at den gir en følelse av nærhet uavhengig av hvor langt subjektet – brukeren, leseren, betrakteren – er fra det fysiske stedet. Det er altså spørsmålet om i hvilken grad mediet er lukket rundt seg selv, er “self-contained” eller “transparent” som avgjør hvorvidt noe kan oppleves auratisk i en forlengelse av Benjamins aurabegrep. Samtidig pekes det på det problematiske og ambivalente ved at Benjamin i sin naturanalogi beskriver hvordan subjektet opplever, puster inn, auraen til et fjell eller en grein en varm sommerdag, en beskrivelse som unektelig innehar en form for umiddelbart *nærvær* som samtidig understreker distansen mellom subjekt og natur. Og hvis “transparency”, gjennomsiktighet, i naturen kan frambringe aura, burde den samme form for “transparency” kunne gjøre det samme med kunst. Det kan dermed karakteriseres som et paradoks at Benjamin ikke anerkjenner at mekanisk reproduksjon også potensielt kan frambringe aura. Bolter *et al.* “New Media and the permanent crisis of aura”, 28-29.

Aurabegrepet er som vist ovenfor ekstremt komplekst allerede hos Benjamin og som Bolter et. al. undersøker, kompliseres det ikke akkurat mindre med framveksten av digitale medier. Nøyaktig hva som skjer med auraen, og hvordan vi som lesere og brukere skal forholde oss til den, gis det ikke noe godt svar på, men det er tydelig, og åpenbart, at noe skjer i det materialiteten forandrer seg.

Hvordan vi definerer materialitet er igjen et avgjørende spørsmål for hvordan man kan snakke om de forskjellige mediernes innvirkning på litteraturforståelsen. I kapittelet «Materiality» i *Critical Terms for Media Studies* skriver Bill Brown at materialitet kan referere til forskjellige sider ved erfaring, men også til det som overskrider det man generelt tenker at erfaring er. Som begrep kan materialitet kontrasteres med begreper og kategorier som for eksempel det spirituelle, det abstrakte, det virtuelle, og det immaterielle. Samtidig, hevder Brown, har materialitet som begrep en egenskap ved seg som differensierer det fra å kun omhandle overflatiske kvaliteter som fysikalitet, realitet og konkretisitet. Som eksempel nevner Brown at vi, når vi beundrer en gensors materialitet, anerkjenner noe ved dens utseende, hvordan den føles, og ikke kun det at den eksisterer som et fysisk objekt. Det samme kan sies å gjelde i det motsatte tilfellet, når man er misfornøyd for en genser mangler den sammen følelsen av materialitet, hevder man ikke at den er en immateriell størrelse – den er fremdeles et fysisk objekt.<sup>26</sup> Videre diskuterer Brown hva som kan være grunnen til at det hevdes at et medie har en dematerialiserende effekt: “Medium,”<sup>27</sup> in this argument, names that which prevents some more *immediate* access to «things themselves»; thus media by definition have a dematerializing effect.<sup>28</sup>

Men dersom mediet – definert som det noe formidles gjennom – alltid har en dematerialiserende effekt – hvorfor mener man da ofte at nye mediateknologier illustrerer dette i større grad? Og er det egentlig noen gang mulig å få tilgang til “tingen i seg selv”<sup>29</sup>; er ikke alle menneskers opplevelser og erfaringer av verden alltid mediert av persepsjonskategorier som for eksempel tid, rom, årsak og virkning?

Når man hevder at det foregår en dematerialisering av den *materielle* kultur, er et av argumentene at det har foregått en separasjon av kommunikasjon og substans; ved at digitaliseringen gjør at informasjonen ikke lengre er gripbar og taktil. Slik blir vår omgang med en verden hvor det materielle objektet (slik som boka) var et oppbevaringssted for

---

<sup>26</sup>Bill Brown, “Materiality,” i *Critical Terms for Media Studies*, red. W.J.T Mitchell og Mark B.N. Hansen (Chicago: Chicago Press, 2010): 49.

<sup>27</sup>Brown refererer her til et sitat av filosofen Ernst Cassirer.

<sup>28</sup>Ibid., 51.

<sup>29</sup>Her refererer Brown til Kants begrep *das Ding an sich*.

mening truet og utfordret.<sup>30</sup>

Selv om denne overgangen i materialitet er et betydningsfullt skifte, og er sentralt i argumentet til enkelte teoretikere innenfor feltet, er dette ifølge Brown et dystopisk syn hvor “alt vi står igjen med er spor av en fysisk verden som har fordampet i møte med elektronisk media.”<sup>31</sup> Brown fremhever at man istedet for å tenke materialiteten kun som et skille mellom det synlige og det gripbare, konkrete, bør vi fokusere på å beskrive det han kaller “the *materiality effect*,” som han definerer som sluttresultatet av prosessen hvor man blir overbevist om materialiteten til noe, om det er en stein man snubler i og slår seg på, eller om det er noe man griper nedsunket i et VR-system. Overgangen til det prosessorienterte fokuset er viktig for å kunne tenke inn materialitet også i en digital kontekst.

Når skiftet i materialitet tilskrives så stor betydning både blant teoretikere innenfor det digitallitterære feltet, men også av teoretikere tydelig plassert i disipliner både nært og fjernt beslektet, som filosofi, kunst (både utøvende og teoretiserende), arkeologi etc., er det likevel et viktig perspektiv å adressere.

Brown siterer Mark Poster som i sitt essay *What's the matter with the internet?* peker på at tegnets materielle infrastruktur, da både med tanke på forholdet mellom signifikant og signifikat, og forholdet mellom tegn og referent, har blitt drastisk rekonfigurert av nye medier, og at uavhengig av hvor mange bilder du tar av flisen som sitter i tommelen din, så forblir den den der, og at dersom du printer disse blidene vil de snarere enn å ha tilintetgjort den rent materielle realiten, ha forsterket og utvidet den.<sup>3233</sup>

Diskusjonen rundt materialitetens eventuelle rolle og posisjon i en digital kontekst er sentralt for å kunne tenke seg kategorier som verk, aura og fortolkning, og ligger slik både som et bakteppe for spørsmålene som drøftes fremover, samt som et underliggende prinsipp for drøftingene.

---

<sup>30</sup>Her referer Brown til arkeologen Colin Renfrew: “engagement with the material world where the material world was the repository of meaning is being threatened.” Brown, “Materiality”, 51.

<sup>31</sup>Ibid.

<sup>32</sup>Ibid., 55.

<sup>33</sup>Nettopp dette utvidelsesperspektivet er verdt å se i sammenheng med Benjamins tanke om fotografiets evne til å fastholde det som ellers ikke er tilgjengelig for det blotte øye.

## 1.4 Boka som teknologi

N. Katherine Hayles skriver et sted at boka også er en form for teknologi<sup>34</sup>. Boka er også et apparat – et medie – som vi først nå, med framveksten av nyere digitale teknologier kan være istand til å ta fullstendig inn over oss betydningen av. I boka si fra 2002, *Writing Machines*, innleder Hayles andre kapittel med et spørsmål: “Why have we not heard more about materiality?”<sup>35</sup>. Selv om hun anerkjenner at det har vært gjort noe forskning på området, har det tradisjonelt innen humaniora vært et relativt skarpt skille mellom representasjoner og teknologiene som faktisk produserer dem.<sup>3637</sup> Med framveksten av elektronisk tekstualitet kan man ikke lengre ta boka som form, og som norm, for gitt, og vi kan dermed ikke lengre overse det materialistiske grunnlaget for å produsere litteratur.<sup>38</sup> Dersom mediet ikke *er* budskapet, som McLuhan ville hevdet, så må vi hvertfall anerkjenne at mediet informasjonen presenteres i ikke kun kan reduseres til å tenkes som produksjonsvilkår, men at det også har betydning for hva det estetiske uttrykket kan være. Et av punktene Hayles peker på som er potensielt problematisk er at skiftet i materialitet også nødvendiggjør, eller hvertfall bør nødvendiggjøre, en utvidelse av litteraturstudier til også å kunne omfatte bilder og andre elementer.<sup>39</sup> Dette er selvsagt potensielt problematisk fordi man da som litteraturforsker beveger seg inn på ukjente områder man kanskje ikke behersker i like stor grad. Et slikt skifte vil ha innvirkning på hvordan vi også forstår verkkategorien. Selv om vi tillater oss å innlemme bilder i analysen vår, er dette i følge Hayles ikke tilstrekkelig til å forstå og omgås

---

<sup>34</sup>«The book is like a computer program in that it is a technology designed to change the perceptual and cognitive states of a reader.» N. Katherine Hayles, *Electronic literature: new horizons for the literary* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2008): 57.

<sup>35</sup>N. Katherine Hayles, *Writing machines* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002): 19.

<sup>36</sup>I hverdagsspråket ser man dette svært tydelig, “boka” blir synonymt med innhold, eksempel “Jeg leser den boka.”

<sup>37</sup>Feltet bokhistorie er i beste fall nært tilknyttet litteaturvitenskap, men er sjelden en avgjørende del for forskningen på innholdsdelen. Om dette skriver Hayles i *Writing Machines*: By and large literary critics have been content to see literature as immaterial verbal constructions, relegating to the fields of bibliography, manuscript culture, and book production the rigorous study of the materiality literary artifacts. Even cultural studies, refreshingly alert to the materiality in cultural productions, has made only incremental difference, largely because it usually considers artifacts outside the literary text rather than the text itself as a material object. Hayles, *Writing machines*, 19.

<sup>38</sup>Dette peker også Espen Aarseth på i boka *Cybertext* fra 1997: “Previous models of textuality have not taken this performative aspect into account and tend to ignore the medium end of the triangle and all that goes with it.” Triangelet Aarseth her refererer til er en modell hvor innsiden av triangelet kalles “text/machine” og hvert av de tre hjørnene «operator», “verbal sign” og “medium”. Espen Aarseth, *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997): 21.

<sup>39</sup>I sin nyeste utgivelse, *How we think* (2012) går hun så langt som å fremme ønsket om en disiplin som kunne kalles Comparative Media Studies, som kan være en slags tverrhumanistisk disiplin. N. Kathrine Hayles, *How we think* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012): 7.

elektronisk tekstualitet. Dette er et “print-centric” fokus som ikke tillater oss å reflektere over alle de andre meningsbærende komponenter elektroniske tekster kan inneholde.<sup>40</sup>

Dette er påstander som vil kunne oppfattes som kontroversielle, og de åpner også for spørsmål om litterariteten til en tekst – til et verk. Er det litteratur, er nok et spørsmål mange vil stille seg, og som man også bør stille seg. I *New Directions in Digital Poetry* (2012) går C.T. Funkhouser inn i spørsmålet om de ulike komponentenes rolle, uten å drøfte spørsmålet om litterariteten i særlig stor grad: “Digital poetry inarguably relies on visual elements (through static, animated, animated and videographic imagery, or graphical and visual treatment of language); graphical components are often central, even though works vary widely in terms of dynamics... ”, og:

...[v]ery few literary hypertexts (poetry or fiction) present only text; even examples privileging text usually contain graphical design components. We might thus be tempted to regard all digital poetry as hypermedia, but cannot ignore that the hyper-prefix by definition assigns a non-linear dynamic to the work. Many works on the WWW, despite rich uses of media, perform linearity, even when authors produce sophisticated interactive structures within their visually-based verbal constructs...<sup>41</sup>

Som vi ser av Funkhousers utlegning her fokuserer han på det komplekse spillet mellom tekst og andre komponenter som gjør at digital poesi er et felt som nærmest umulig lar seg definere inn i en stabil kategori.

Hayles påstand om bevisstheten rundt materialitetens betydning for produksjonen av litteratur ikke lengre kan være skjøvet ut i utkanten av litteraturstudiene, men må innlemmes i og til og med stå sentralt i studiet, for uten en slik bevissthet vil man ikke være istand til å forstå hvordan litteraturen og litteraturens forutsetninger forandrer seg i informasjonsalderen, er utvilsomt en påstand som krever å undersøkes, for mange vil nok hevde at et slikt skifte i fokus vil fjerne seg i for stor grad fra *selve* teksten<sup>42</sup>.

Påstanden om at materialiteten definitivt spiller en rolle (uten at vi her og nå skal

---

<sup>40</sup>Hayles nevner lyd, animasjon, bevegelse, video, interaksjon (kroppslig), som eksempler på komponenter som kan være en del av elektroniske tekster. Ibid., 6.

<sup>41</sup>C.T. Funkhouser, *New Directions in Digital Poetry* (New York: Continuum, 2012): 13-14.

<sup>42</sup>Nå mener ikke jeg at det er slik man skal lese Hayles; et økt fokus på det som produserer representasjon trenger ikke nødvendigvis å skyve bort selve representasjonen. Spørsmålet er selvsagt: Hva er det som *er* representasjonen? Slik jeg leser Hayles er det mer å forstå som en økt bevissthet om at representasjonen ikke kan forstås fullt og helt som et autonomt åndsverk fravristet sin materielle basis. Innvendingen mange vil hevde er nok at det dersom man skal ta inn over seg alle mulige materielle forutsetninger, vil det ta for lang tid å komme til *selve* teksten, og det vil kreve for mye. Til dette vil nok Hayles svare at tekstualitet ikke kan forstås uten en bevissthet rundt materialitet. I artikkelen “Print is flat, Code is deep” (2004) sier hun eksplisitt: “In calling for medium-specific analysis, I do not mean to advocate that media should be considered in isolation from one another.” N. Katherine Hayles, “Print is flat, code is deep: The importance of Media-specific analysis,” *Poetics Today*, vol. 25, nr. 1 (2004): 69.

definere hvor stor denne rollen er), er noe Hayles på ingen måte er alene om å mene. Her står hun i gjeld til Benjamin, men også til Friedrich Kittler<sup>43</sup>, som både er hennes samtidige og forgjenger. I sin kjente artikkel *Grammophone, Film, Typewriter* fra 1987 hevder han blant annet at: “Media defines what constitutes reality, they are always ahead of aesthetics.”<sup>45</sup> Dette må man kunne tolke som at media skaper en ramme og er med på å definere hva man kan oppleve – erfare – og dermed også oppleve estetisk.<sup>46</sup> Kittler så for seg en tid der alle medier ville smelte sammen i ett, hvor sanseinntrykkene fra de separate mediene kun vil bli overflatiske fordi det nye, altomfattende mediet vil kunne smelte og utslette de separate mediene. Kittlers scenario har unektelig mange likhetstrekk med vårt idag nærmest verdensomspennende fiberoptiske internett, men på tross av at nettet utvilsomt tar inn i seg andre medier, er spørsmålet om hvorvidt det gjør erfaringene de separate mediene skaper overflatiske og potensielt overflødiggjør andre medier et spørsmål det er vanskelig å besvare fullt og helt. Beskrivelsen har likhetstrekk med Funkhousers beskrivelse av digital poesi som noe som tar inn i seg og setter sammen ulike medier, samt Bolter et. al. sin utlegning om “virtual reality”-applikasjoner som noe altomfattende som rammer hele opplevelsen inn. Men der hvor virtuell realitet har et ønske om å ramme brukeren totalt inn i en maskingenerert verden, kan man si at digital poesi tvert imot potensielt kan utnytte nettopp forholdet mellom mediene som tas opp til å skape en form for gnisning, som igjen kan minne brukeren – leseren – både på de separate medienes rolle i erfaringen og på det faktum at man leser. Digital litteratur kan dermed sies å vise hvordan “immediacy” alltid igjen er avhengig av “hypermediacy”; for at noe skal fremstå sømløst og uanfektet, er man igjen avhengig av samspillet mellom de separate mediene.<sup>47</sup>

Et viktig aspekt, hvor man også kan se hvordan Hayles kan kobles mot Kittler er fokuset på at det faktisk skjer noe når et medies monopol oppheves, slik det skjedde da skriften, og da spesifikt håndskriften, mistet sitt monopol som uttrykk for menneskelige sanseerfaringer. For Kittler var håndskriften knyttet til individets sjel, mens framveksten av

---

<sup>43</sup>Kittler og Hayles er begge født i 1943.

<sup>44</sup>Hayles kaller Kittlers analyse i *Discourse Networks* “brilliant if idiosyncratic”. Hayles, *Electronic literature*, 89.

<sup>45</sup>Friedrich Kittler, “Gramophone, Film, Typewriter,” *October*, vol. 1 (1987): 104, hentet fra: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/778332?uid=3738744&uid=2&uid=4&sid=21102640810593>.

<sup>46</sup>Kittler tas ofte for å være det man kaller mediadeterministisk; at media bestemmer rammene for det vi kan erfare. Dette er noe man også kan se spor av hos Hayles, men hos henne er det mer ved å realisere at mediet er mer bare det et innhold formidles gjennom, at det også er med på å definere estetiske praksiser, og slik skape rammene for hva man kan tenke at litteratur er.

<sup>47</sup>Jay David Bolter og Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.:MIT Press, 2000): 6.

skrivemaskinen symboliserer en slags mellominstans; den produserer i realiteten ikke noe selv, fordi symbolene, tegnene, er standardiserte og systematiserte. Kittler hevder at skrivemaskinen var med på å føre til en separasjon mellom mediene tekst, bilde og lyd, men i visjonen sin om et fiberoptisk medie som vil ta inn i seg alle andre medier<sup>48</sup>, oppheves denne separasjonen igjen. Slik forsvinner altså bevisstheten rundt mediets faktiske eksistens; med referanse til Bolter et. al. kan man si at mediet blir “transparent”.

Påstanden er vanskelig å validere fullstendig, selv om man unektelig må anerkjenne Kittler for å ha, i det minste i en unyansert versjon, forutsett framveksten av det altomspennende internettet vi omgis av idag, er det vanskelig å forholde seg til den mildt elegiske tonen i teksten. Det sagt betyr ikke det at Kittler ikke ser hvilken måte skriften som medie i et historisk perspektiv har vært styrende for våre rådende sannheter, for hva som kunne lagres, men i motsetning til skriften som til tross for sitt monopol ga mennesket en viss frihet i det at man hvertfall produserte sanseinntrykk selv, er digitale medier, fordi sansene som lyd og bilde lagret som de er, selvproduserende. Det er vanskelig ikke å legge merke til Kittlers noe elegiske tone i refleksjonen over endringene i medieteknologien, og særlig er tanken hans om dikotomien mellom skriften som noe individet produserer og digitale medier som selvproduserende tall, tegn og symboler, noe det er vanskelig å gi ham fullstendig rett i. Samtidig kan man se argumentet hans om avstanden mellom den faktiske produksjonen og uttrykket.<sup>49</sup> Skjermen kan sies å symbolisere en distanse. Hayles ville nok sagt at denne forestillingen ikke tar fullt inn over seg og anerkjenner kodens dybde – kodens kompleksitet – og hun deler nok heller ikke forestillingen om skriften som individets selvproduserte sanseinntrykk kontra digitale mediers selvproduksjon.<sup>50</sup>

I Kittlers tekst kan man helt klart lese ut en følelse av tap av kontroll for individet. Teksten er skrevet med den kalde krigen som politisk bakteppe, og trusselen om atombomben ligger hele tida og dirrer i teksten. Frykten for et tap av menneskelig individualitet, men også en frykt for en posthuman, eller kanskje til og med inhuman, framtid, hvor maskinen blir det dominerende, er slik jeg ser det til stede i teksten.

Men nødvendiggjør framveksten av digitale medier – digital tekstualitet – et tap av menneskets skaperevne. Er det ikke snarere produksjonsforholdene som har endret seg? Når

---

<sup>48</sup>Kan ses i forlengelse av Bill Brown om Kittler. Brown, “Materiality”, 53-54.

<sup>49</sup>Det er dette Brown via Renfrew-sitatet påpeker er grunnleggende for følelsen av dematerialiseringen, informasjonen og substansen separeres, eller gjøres usynlig.

<sup>50</sup>I en slik tanke kan man også ane konturene av Benjamins aurabegrep.



man leser Kittler kan man legge merke til tanken om maskinen som en kompliserende faktor<sup>51</sup> for mellommenneskelig interaksjon og menneskelig skaperkraft. Med maskinens inklusjon i ligningen individ/uttrykk/erfaring, kompliseres forståelsen, fordi maskinen er fundamentalt forskjellig fra mennesket, og i Kittlers tekst representerer dette en form for tap av kontroll som potensielt kan være ødeleggende for menneskets individualitet. Hayles vil være enig i at maskinen definitivt er av betydning for forståelsen vår, men hun vil istedet fokusere på hvordan frigjøringen fra den trykte skriftens form, som norm, muliggjør en refleksjon over mediespesifikke strukturer som er med på å påvirke erfaringen vår av tekst. Der Kittler i “Grammophone, Film, Typewriter” virker svært grunnet i skriftens og papirets taktilitet som fundament for individets uttrykk av sanseerfaringer, vil Hayles peke på hvordan dette er nettopp en norm; man har gjort mediet usynlig, tatt det for gitt, og dermed har man gått glipp av muligheten til å se hvordan den trykte skrift – boka – har formet vår persepsjon av litteraritet, tekst og verk. Vi er fremdeles kropper selv om vi interagerer med maskiner; handlingene og erfaringene våre er framdeles kroppslige: “our interactions with digital media are embodied, and they have bodily effects at the physical level. ....[s]imilarly the actions of computers are also embodied, although in a very different manner than with humans.”<sup>52</sup>

Styrken ved mediespesifikk analyse er at man ved å fastholde på et begrep på tvers av medier, for slik å se hvordan forskjellige mediespesifikke muligheter, men også betingelser og begrensninger, former tekster. Med utgangspunkt i en av de eldste digitallitterære formene, hypertekst, påpeker Hayles at hyperteksten som system ikke nødvendigvis trenger å være elektronisk. Hyperteksten kan også være mekanisk, og nettopp ved å unngå å kategorisk begrense formen til digitale medier, får vi muligheten til å forstå hvordan formen muterer og forandrer seg når den oppstår i et annet medie.<sup>53</sup> Mediespesifikk analyse forutsetter tanken om at tekster alltid er legemliggjort slik at de eksisterer i verden, og for å forstå mediets innvirkning må vi se materialiteten som spillet mellom tekstens fysiske karakteristika og strategiene den benytter seg av som representasjon.

---

<sup>51</sup>Med konstruerende faktor menes ikke i utelukkende negativ forstand, men heller som en faktor som gjør at forståelsen må endres, utvides.

<sup>52</sup>Hayles, *How we think*, 3.

<sup>53</sup>Hayles, “Print is flat, code is deep”, 68.

## 1.5 Kropp og kode

“When body and machine interact, intermediating dynamics between them give rise to emergent phenomena crucial to understanding the effects of electronic literature.”

- N. Katherine Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*<sup>54</sup>

Hva slags kropp, eller heller, hva slags kropper, har så hypertekster i følge Hayles?

Hypertekster har følgende karakteristika: “multiple reading paths; some kind of linking mechanism; and chunked text (that is, text that can be treated as discrete units and linked to one another in various arrangements).”<sup>55</sup> Ut i fra en slik definisjon følger det at Hayles også mener at for eksempel trykte encyklopedier kan være hypertekster, fordi de tillater en rekke forskjellige leseveier. Når man så har slått fast at hypertekster kan eksistere både i trykte og digitale medier, hva er det da som skiller elektronisk hypertekst fra trykt hypertekst – hypertekst i bokform? En grunnleggende forskjell er at i datamaskinen kontra arket eksisterer tegnet ikke som et varig, innskrevet og flatt punkt, men som et bilde som opptrer på en skjerm som igjen er produsert av forskjellige lag av kode. Til og med når elektroniske hypertekster simulerer trykt, flat skrift, er de flyktige og forbigående bilder, underlagt koden og dens design og restriksjoner.

Når tegnet er flyktig og i så stor grad underlagt koden, kan man og bør man reflektere over kodens betydning i elektronisk litteratur. Kan man sette opp klare dikotomier mellom kode og såkalt naturlig språk – mellom programmering og skriving – eller *er* programmering skriving, slik enkelte utøvere og teoretikere innenfor elektronisk litteratur mener? I essayet sitt “Print is flat, code is deep” viser Hayles til Loss Pequeno Glazier<sup>56</sup> og John Cayley, som begge er utøvere av digital litteratur, men også teoretikere innenfor feltet, som argumenterer for at programmering *er* skriving, og som nekter å sette opp et skille mellom teksten som opptrer på skjermen som den “ekte” og kreative utøvelsen, og koden – programmeringen – som ligger under. Man kan ikke skille disse lagene fra hverandre fordi de er dypt avhengige av hverandre. Spørsmålet som kan stilles ut ifra dette er: Hva er kodens rolle i digital litteratur? Skal koden tenkes som noe underliggende, noe som genererer teksten som kan ses

---

<sup>54</sup> Hayles, *Electronic literature*, 131.

<sup>55</sup> Hayles, “Print is flat, code is deep”, 71.

<sup>56</sup> Simanowski siterer et utsagn av Glazier i åpningskapittelet av boka si *Digital Art and Meaning*: «If, for instance, poet-programmer Loss Pequeno Glazier claims that “writing an href is writing (2002, 103), one wonders how an HREF coding element ought to be treated in relation to the literary qualities of the generated text”. Roberto Simanowski, *Digital Art and Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011): 6.

og leses på skjermen, på overflaten, eller skal den tenkes som et likeverdig aspekt ved verket? Er koden kun en motor, noe som muliggjør at teksten kan opptre på skjermen, eller har koden en iboende signifikans man må ta inn over seg i lesningen og tolkningen av verket?

Som John Cayley skriver i essayet sitt “The Code is not the Text (unless it is the Text)”: “The code is in the text or the text is in the code.”, det er altså snakk om en gjensidig påvirkning, som må anerkjennes uten at man opphever differansen dem imellom. Tittelen på essayet er vanskelig å gjennomtrengende i seg selv, men den kan ses som en påminnelse om at selv om kode og tekst influerer og influeres av hverandre, at teksten ikke kan være koden, men at koden har betydning for tekstens manifestasjon og projeksjon. Koden omformes til lesbar tekst, til språk tegn, som kan ses eller leses på skjermen. Istedet for å redusere koden og teksten til å være det samme, som Cayley hevder er et utopisk ønske, må koden tenkes på som et eget felt av skriving:

Reading codework as code-in-language and language-in-code also risks stunning the resultant literary object, leaving it reduced to simple text-to-be-read, whereas there are real questions of how such work is to be grasped as an object: is it text, process, performance, instrument? If code is treated distinctly, as an aspect of writing with its own structures and effects, then we gain in the potential to articulate more appropriate classes of literal objects, with instrument, for example, forming one class I would prefer, personally, to instantiate and explore.<sup>57</sup>

Teksten kan sies å være gjemt i den bakenforliggende koden. For Cayley er koden *tekst* dersom den opptre som tekst på skjermen, og ikke dersom den genererer teksten og dens oppførsel. Dette kan høres ut som en komplisert distinksjon, men Cayleys innskrenking av tekstbegrepet er en reaksjon på et bredere tekst- og skrivebegrep, slik det postuleres av blant annet Florian Cramer,<sup>58</sup> hvor man med et semiotisk perspektiv har tenkt på den semiotiske koden som tekst selv om den ikke opptre som tekst på skjermen.<sup>59</sup> Denne distinksjonen Cayley gjør, er interessant, fordi den anerkjenner hvordan koden, forstått som den skjulte teksten, kan påvirke hvordan teksten framstår på skjermen og har reel betydning for hvordan vi leser og oppfatter den, samtidig som det ivaretar fokuset på det leselige – det på overflaten

---

<sup>57</sup> John Cayley, “The Code is Not the Text (unless it is the Text),” *Electronic book review* (2002), (upaginert) hentet fra: <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal>

<sup>58</sup> Cramer hevder blant annet at det er ikke finnes noen “digitale medier” fordi man ved å sette opp størrelser som «boka» eller “datamaskinen” blander lagringen og den analoge gjengivelsen med informasjon. Og hvis det ikke finnes noe “digitale medier”, finnes det heller ikke noe sånt som digitale bilder eller digital lyd; det vi snakker om er snarere en samling koder som inneholder instruksjonene til å skape bildene eller lydene som opptre på skjermen eller produseres gjennom en analog printer. Det blir derfor for Cramer unødvendig og overflødig å snakke om digital poesi eller digital litteratur, for så lenge det produseres gjennom binære koder, er det ingen grunn til at det samme materialet ikke kan trykkes i bøker, for så å eventuelt bli lest tilbake inn igjen i maskinen. Florian Cramer, “Digital Code and Literary Text,” *Beehive* (2001), hentet fra: [http://beehive.temporalimage.com/content\\_apps43/cramer/oop.html](http://beehive.temporalimage.com/content_apps43/cramer/oop.html)

<sup>59</sup> Simanowski, *Digital Art and Meaning*, 7-8.

sansbare – som det sentrale. Koden er altså teksten dersom den opptrer som tekst på skjermen.<sup>60</sup>

Spørsmålet om kodens betydning for lesningen er et viktig og debattert tema innenfor akademisk tilnærming til digital litteratur.<sup>61</sup> For selv om kodens betydning for manifesteringen av det man ser på skjermen, vil det da kreve altfor detaljert undersøkelse, og alt for spesifikk kunnskap å skulle undersøke koden og algoritmene på mikronivå, for så å sammenligne med hvordan de rent faktisk manifesterer seg på skjermen? Dersom man ønsker å forholde seg til tekstene som *litteratur* forsker, må man ikke da forholde seg til det man rent faktisk kan se, lese, og/eller sanse på skjermen? Begynner man ikke, dersom man legger for stor vekt på koden, fort å nærme seg en tanke om intensjonalitet, som lenge har vært sett som tabu innenfor litteraturstudier -og forskning generelt?<sup>62</sup>

## 1.6 Den flakkende signifikanten i digital litteratur

I et tidlig essay fra 1993, *Virtual Bodies and Flickering Signifiers*, hevder Hayles at det er enklere å knytte den postmoderne kroppen mot trykk – mot bøker – enn mot elektroniske medier. Bøker og kropper deler en egenskap som ikke er til stede i elektroniske medier. I motsetning til for eksempel radio og tv som mottar og overfører signaler, uten at de lagrer disse permanent, bærer bøker informasjonen med seg i kroppene sine.<sup>63</sup> Det litterære korpus blir slik samtidig en fysisk gjenstand, men også et rom for representasjon. Den stadige dematerialiseringen påvirker menneskelige og tekstlige kropper på to måter; som endring i den materielle kroppen, og som endring i meningsproduksjonen, kodene som produserer representasjonen: «Information technologies do more than change the modes of text production, storage and dissemination. They fundamentally alter the relation of signified to signifier.»<sup>64</sup> og det vi da får er det Hayles karakteriserer som *flickering signifiers*, som kjennetegnes ved at de er har uante metamorfoser, er ustabile, og kan anta varierte former.

---

<sup>60</sup>Dette var også noe Cayley gjentok i foredraget sitt på First International Conference on Electronic Literature and Digital Arts (ELVA), hvor han pekte på “coding and algorithms as a place where language may dwell or hide” (2012)

<sup>61</sup> Et eksempel på dette er feltet Critical Code Studies, introdusert av Mark C. Marino.

<sup>62</sup>I sin introduksjon til Critical Code Studies i kapittelet “What does it mean to interpret code? ”, skriver Mark C. Marino: “... [C]ritical Code Studies does not have to map the mind of the inspired computer programmer. Some may pursue that tack, but the study of code does not depend on such speculation.” Tilgjengelig fra <http://criticalcodestudies.com/wordpress/>

<sup>63</sup>Hayles, N. Katherine, “Virtual Bodies and Flickering Signifiers.”, *October*, vol. 66 (vår 1993): 73, hentet fra <http://www.jstor.org/stable/778755>

<sup>64</sup> Hayles, “Virtual bodies and flickering signifiers”, 76.

Hayles mener at man kan se et skille fra Lacans tanke om den flytende signifikant, til den flakkende signifikant – signifikanten som vanskelig lar seg fange. I informasjonsteknologi kan ikke lenger signifikanten forstås som en enkelt markør, som for eksempel et merke av blekk på en bokside, men må heller tenkes som en fleksibel kjede av markører som er bundet sammen av det tilfeldige forholdet mellom de benyttede kodene.<sup>65</sup> Det er nettopp på punktet om kodens arbitraritet at Cayley er uenig med Hayles; den flakkende signifikanten. Den flakkende signifikanten kan ikke reduseres til noe som kun foregår bak skjermen, det er noe som oppstår når koden er tillatt å anta sin riktige funksjon, og kan ikke reduseres til å tenkes som ren tilfeldighet.<sup>66</sup> Man kan lese Cayleys innvending som et forsvar for den litterære produksjonen i en teknologisk kontekst – en måte å forstå og gjenerobre litterariteten på.<sup>67</sup> Den flakkende signifikanten må forstås som et resultat av den bakenforliggende koden, og dens potensielt forskjellige realisering, avhengig av interaksjon i tid og rom, det vil si, avhengig av hvordan leseren aktiverer teksten – hva slags program den åpnes i, i hvilken rekkefølge man aktiverer de forskjellige elementene i teksten. Koden kan ikke utelukkes totalt når man skal snakke om digitale verk, for da mister man perspektivet på hvordan koden er det som tillater signifikanten dens fleksibilitet. I tillegg til at digitale tekster ofte preges av en uavsluttethet, samt flere forskjellige lesemuligheter, kan det som rent faktisk opptrer og kan leses/leses på skjermen avhenge av hvilken programvare man benytter seg av. En tekst kan framstå i en versjon i en nettleser, og i en annen i en annen leser, for ikke å snakke om maskinforskjeller (Mac, Windows PC). Slik kan en tekst variere i sin realisering avhengig av tid; en tekst som kunne leses for ti-femten år siden, kan kanskje ikke leses lengre idag. Nettopp dette aspektet ved digitale verk er noe som man kan hevde er med på å gjeninnføre auraen som potensiell kategori, et verk blir slik merket av tiden og kan slik være istand til å inneha et historisk merke – være merket av de teknologiske forutsetningene de ble skapt i

---

<sup>65</sup>“In informatics the signifier can no longer be understood as a single marker, for example an ink mark on a page. Rather it exists as a flexible chain of markers bound together by the arbitrary relations specified by the relevant codes.” Hayles, “Virtual bodies and flickering signifiers”, 75.

<sup>66</sup>Cayley, “The Code is Not the Text (unless it is the Text)”

<sup>67</sup>Cayley har fokus på “working code”, altså kode som fungerer, som tillater noe å opptre på skjermen. I opposisjon til en slik posisjon finner vi forkjemperne for Critical Code studies, som for eksempel Mark Marino, som skriver: “I would like to propose that we no longer speak of the code as a text in metaphorical terms, but that we begin to analyze and explicate code as a text, as a sign system with its own rhetoric, as verbal communication that possesses significance in excess of its functional utility.”, og kommer man da med innvendingen: Hva kan humaniora bidra med når det gjelder forståelse av kode, svarer Marino: “While computer scientists can theorize on the most useful approaches to code, humanities scholars can help by conjecturing on the meaning of code to all those who encounter it both directly by reading it or indirectly by encountering the effects of the programs it creates. In effect, I am proposing that we can read and explicate code the way we might explicate a work of literature in a new field of inquiry that I call Critical Code Studies (CCS)”. Marino, Mark. Critical Code Studies, 2006. Tilgjengelig fra Electronic Book Review, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/codology>

(program, nettleser, maskinforskjeller etc.). Slik er verket også historisk betinget.<sup>68</sup>

Preserveringen og arkiveringen av digitale verk er altså et av de store spørsmålene man står ovenfor. Hvordan skal man sørge for at digitale verk unngår å dø ut, og hvordan skal vi sørge for at de er tilgjengelig og når ut til flest mulig lesere? Samtidig setter dette et tydelig spørsmål ved hele forståelsen av verkkategorien i en digital kontekst.

---

<sup>68</sup>I en presentasjon på First International Conference on Electronic Literature and Virtual Art, i Alcala de Henares, Spania (Oktober 2012) snakket Leonardo Flores om hvordan et verk av Annie Abrahams, hvor tekstboblene i den opprinnelige versjonen skulle vise seg forskjellige steder på skjermen, i en senere nettleser ble lagt ovenpå hverandre, slik at kun en boble var synlig. Dette er et eksempel på hvordan koden kan realiseres forskjellig på skjermen avhengig av nettleser.

## 2. Verket

“...[t]he work can be held in the hand, the text is held in language”<sup>69</sup>

- Roland Barthes, “From Work to Text”

### 2.1 Problemet om verkkategorien

Når vi skal forsøke å tenke rundt verkbegrepet i en digital kontekst ved å nærme oss det fra forskjellige teoretiske hold, er det viktig å holde fast ved endel av de tankene og spørsmålene som har blitt stilt i det foregående.

Hvordan forholder vi oss til ustabiliteten som ofte definerer digitallitterære verk? I det foregående har vi pekt på hvordan digitale verk ofte kjennetegnes av en flakkende og ustabil signifikant. Når signifikanten er så flyktig, er det ikke urimelig å tenke seg at dette også kan påvirke den andre siden av referenten, nemlig signifikatet, det som tenkes som meningen, ideen, vi knytter til tegnet, eller sammensetningen av tegn. Som C.T. Funkhouser skriver, er det digitale verket et i aller høyeste grad ustabilt verk, det er hele tida i forandring, og to lesninger er sjelden like – og da snakker vi om på det rent materielle plan, det som kan ses og leses på skjermen – og ikke bare i en interpretativ forstand, selv om også denne dimensjonen selvfølgelig er til stede: “Yet because they never harden, works of digital poetry always maintain *plasticity* in presentation on the WWW. They exist in a shape of being moulded, receiving shape, made to assume many forms – often seeking qualities that depict shape and form so as to appear multi-dimensionally.”<sup>70</sup>

Nettopp denne plastisiteten i presentasjonen av verkene peker mot at man bør tenke seg mot et annerledes verkbegrep enn det som tradisjonelt har vært knyttet til boktradisjonen. Verkbegrepet er på ingen måte uproblematisk dersom man forholder seg til trykte litterære verk – eller til og med til kanoniserte verk. Spørsmålet om hva som skal inkluderes i verket er komplisert også her – hva slags verkbegrep skal man operere med, hvor mye av diskursen

---

<sup>69</sup> Roland Barthes og Stephen Heath, “From work to text”, i *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977): 157.

<sup>70</sup> Funkhouser, *New directions in digital poetry*, 5

rundt det litterære verket skal inkluderes. Men i en digital kontekst kompliseres det ytterligere ved at det man skal forholde seg til har en mye mindre tydelig materialitet. Mens en bok har volum, kan man ikke si det samme om bokstaver, ord, bilder og lyd som genereres ved å åpne en nettside. Som nevnt tidligere er også boka en teknologi, men i motsetning til boka, som slik Umberto Eco påpeker i *This is not the end of the Book* er en perfekt oppfinnelse<sup>71</sup>, er digitale verk underlagt en rekke premisser. Det er en bakenforliggende kode, som kan gjøre at det som ses på skjermen er ulikt fra gang til gang, og fra nettleser til nettleser. Mens boka når det først er oppfunnet er en fullkommen form – slik som hjulet – er teknologien i konstant utvikling – og dette påvirker også verkene som produseres digitalt. Hvor mye skal inkluderes i verket? Når starter verket? Et eksempel kan være: Starter verket i det siden lastes inn, eller starter det når man som bruker trykker på startknappen? Hva skal inkluderes som del av verket? Bruker man for eksempel den kanskje eldste formen for digitale verk, nemlig hyperteksten, som eksempel, blir spørsmålet om det man regner som verket skal tenkes som summen av alle linkene og alle de mulige veiene og retningene og sammensetningene hver enkelt lesning kan ta. Lesningen og interpretasjonen av et gitt verk vil avhenge av hvilke linker som aktiveres og hvilke som las være uåpnede, da dette i helt konkret forstand vil være det leseren har å forholde seg til. Hvorvidt et verk har én lesning – én rute – man skal følge – og hvorvidt den har en naturlig slutt eller ei, er selvsagt av betydning for hvordan man oppfatter og tolker, men det er likevel ingen garanti for at det samme aktiveres, og dermed blir del av det tolkbare.

Tittelen på avsnittet er lånt fra kapittelet i Peter Bürgers *Om Avantgarden*, hvor spørsmålet om verkkategoriens gyldighet i og etter avantgarden adresseres. Digital kunst og litteratur forstås av mange forskere som en forlengelse av den historiske avantgarden, og da særlig dadaismen og surrealismen, og iblant til og med som en oppfyllelse av avantgardens intensjoner. I *Om Avantgarden* hevder Bürger at avantgardens mål var å oppheve skillet mellom kunst og livspraksis og å oppheve kunstinstitusjonen som sådan. Dette målet klarte riktignok ikke avantgarden å oppnå, fordi det viste seg at kunstinstitusjonen tok den opp i seg og slik utvidet man kunstbegrepet heller enn å ødelegge det, men avantgarden feilet heroisk ved at den tross alt åpnet kategorien og gjorde den synlig. Avantgarden klarte ikke å unndra seg kunstinstitusjonen, men ble derimot et eksempel på noe som måtte formidles som kunst for å være nettopp kunst – *bli* kunst. Eksempelet Bürger bruker er hvordan Marcel Duchamps

---

<sup>71</sup>“[t]he book is like the wheel. Once invented, it cannot be bettered.” Jean-Claude Carrière, Umberto Eco og Jean-Phillippe de Tonnac. *This is not the end of the book* (London: Harvill Secker, 2011): 122.



*Fountain* formidles som kunst gjennom signaturen – og gjennom gjenstandens plassering innenfor en spesifikk setting. Som Bürger skriver er det “viktig å fastholde at avantgardebevegelsene selv i sine mest ekstreme manifestasjoner forholder seg negativt til verkkategorien.”:

Når Duchamp produserte i serier, signerte tilfeldig utvalgte gjenstander og sendte dem til kunstutstillinger, så forutsetter denne provokasjonen av kunsten et begrep om hva kunst er. Det faktum at han signerer ready made, er en tydelig henvisning til verkkategorien. Signaturen, som garanterer at verket er individuelt og ikke kan gjentas, blir her nettopp skrevet på serieproduktet. Dermed settes et provokatorisk spørsmålstegn ved den forestilling om kunstens vesen som har utviklet seg fra og med renessansen: individuell skapelse av enestående verk.<sup>72</sup>

For at ready made skal kunne tenkes som kunst forutsettes det altså at man allerede har en oppfatning av hva kunst er, og man kan forstå Bürger som at det vanskelig lar seg gjøre å oppheve en kategori dersom dette er tilfelle.

Tilfeldigheten som holdes fram som estetikk, gjennom surrealismens tanke om “objektiv tilfeldighet” og *cadavre exquis*, men også Tzaras *How to make a Dadaist Poem*, kan parallellføres til digitallitterære verk, ved at de framholder en tanke om tilsynelatende tilfeldighet, eller en tilsynelatende frihet som leser, betrakter, seer. Som Bürger skriver intreffer riktignok begivenheten “av seg selv”, men de forutsetter at man er riktig innstilt på forhånd slik at man er istand til å iaktta de de uavhengige elementene ut fra overensstemmelsen mellom de semantiske elementene. Altså slik at man kan skape en mening av de. Sette sammen de “tilfeldige” elementene. Det handler om å kunne beherske den tilsynelatende tilfeldigheten – “å gjøre det mulig å gjenta det umulige”.<sup>73</sup>

Hvordan kan de avantgardistiske strategiene ses opp i mot en forståelse av verkbegrepet i digital litteratur -og kunst? Den tilsynelatende tilfeldigheten kan i stor grad parallellføres med den tilsynelatende friheten leseren av digitallitterære tekster har til å selv velge fritt hvilken retning han ønsker å lese i. I realiteten er han underlagt en rekke betingelser, blant annet koden som eksisterer bakenfor skjermen og genererer det man kan se på skjermen, som er med på å strukturere retningen lesningen tar.

Samtidig er også det Bürger påpeker om at innstillingen til det man ser, iakttar og opplever, er med på å avgjøre hvilke elementer man legger merke til og hever fram som

---

<sup>72</sup>Peter Bürger, *Om avantgarden*, ovs. Eivind Tjønneland (Oslo: Cappelens akademiske forlag, 1998): 96.

<sup>73</sup>Bürger, *Om avangarden*, 105-107.

vesentlige, en observasjon som man kan hevde er gyldig også i omgangen med diverse digitale uttrykk, hvor som i avantgarden, ifølge Bürger, er kontekstualiseringen med på å skape verket, samt å kategorisere selvsamme verk.

## 2.2 Litteratur?

“...[W]hy should «literature» still designate that which already breaks away from literature – away from what has always been conceived and signified under that name – or that which, not merely escaping literature, implacably destroys it?”<sup>74</sup>

– Jacques Derrida, *Dissemination*

Dette sitatet av Jacques Derrida, som er å lese allerede på første side av *Dissemination*, kan på mange måter symbolisere innførselen av det man kaller digital litteratur i den litterære institusjonen. For hvorfor skal noe som bryter nettopp med den tradisjonelle historiske kategorien “litteratur” for enhver pris identifisere seg med den samme kategorien, en kategori som Derrida selv ville hevdet i stor grad var en historisk kategori. I essayet “Outwork” i *Dissemination* er det nettopp “presentasjonen” som er spørsmålet man ønsker å diskutere. Måten et verk presenteres på er helt klart av betydning for hvordan man oppfatter det, noe som òg påpekes av teoretikere innenfor det digitallitterære feltet. Ifølge Derrida gjennomgår boka som form nå en omveltning. Selv om “nå” må tolkes som et da, rundt 1980, da teksten ble skrevet og publisert, kan dette “nå” i like stor grad referere til idag, hvor vi fremdeles befinner oss i brytningen mellom den fysiske boka og det digitale formatet som norm<sup>75</sup>. Derrida hevder her at bokformen ikke lengre innehar sin naturlige posisjon som det som definerer skrijving, og at skriveprosessen som utfordrer og stiller spørsmål ved formen, igjen også må demontere formen.<sup>76</sup>

Ved en slik demontering av boka som form vil man hevde at man kan få fornyet og kanskje til og med bedre kjennskap til de forskjellige bestanddelene til det vi kaller “litteratur” og “litteraritet”, det gjør at man må tenke nytt rundt hvilke assosiasjoner som

---

<sup>74</sup>Jacques Derrida, *Disseminations*, red. og ovs. Johnson, Barbara. (Chicago: The University of Chicago Press, 1981): 3.

<sup>75</sup>Ifølge David Gunkel i “What’s the matter with books?” befinner vi oss i en brytningsepoke mellom det trykte og det digitale som norm, og i en slik epoke er det påfallende, og muligens også paradoksalt, at de fleste tekster som omhandler bokas død/mangler etc. publiseres (hovedakelig) i trykt form.

<sup>76</sup>Derrida, *Disseminations*, 3.

oppstår ved kategoriene og benevnningene våre. Det gjør at vi må stille spørsmål ved den tilsynelatende enkle utsiden av signifikanten. Dette er noe man ser igjen som et hovedpunkt hos flere teoretikere innenfor det digitale feltet; opphevelsen av et tilsynelatende sentrum, det som danner rammen for det som tillater interpretasjonen, blir mindre tydelig, og vanskeligere å holde fast ved. Bortfallet av den rent fysiske og håndgripelige eksistensen til et kunstverk, gjør at det igjen også blir vanskelig å gripe det fatt i et abstrakt perspektiv, det er vanskelig å vite “hva” det er vi skal forholde oss til. Dette sammenfaller også med det mange sier om at man som leser av digitale verk tvinges til nærmest å simulere et sentrum som man må navigere ut i fra for å kunne lese verket med utbytte.

Spørsmålet Derrida stiller, og som utvilsomt er et betimelig spørsmål, er hvorfor det som opphever og velter om på kategoriene, trenger å ikle seg deres navn. “Hvorfor skal “litteratur” fremdeles betegne det som vender seg bort fra litteratur – bort fra det man alltid har betegnet ved dette navnet – eller det som ikke bare vender seg bort fra litteratur, men som også ødelegger det?”<sup>77</sup> Hvilken historisk og strategisk funksjon ligger det i anførselstegnene, synlige eller usynlige, som gjør noe (en samling tekster, essays, i Derridas tilfelle), til en “bok”, eller for å ta et annet eksempel, dekonstruksjonen av filosofi til en “filosofisk diskurs/utlegning”? Slike spørsmål er naturligvis like aktuelle idag som det de var da Derrida skrev teksten ca. 1980, og dette teoretiske fokuset, samt publiseringen av *Glas*, er nok en av grunnene til at Bolter og Grusin kan hevde at det virket som om Derrida lengter etter “... [a] medium as fluid as the electronic.”<sup>78</sup>

Spørsmålet er like aktuelt idag: Hvorfor er teoretikere og skapere av digital litteratur, verk hvor tekst eller for den saks skyld lyd, er det dominerende mediet, så opptatt av å beholde betegnelsen litteratur? I hvor stor grad er det en reell problemstilling kontra en strukturell problemstilling.

I teksten *Before the Law*, hvor Derrida skriver om Franz Kafkas novelle *Vor dem Gesetz*, skriver Derrida om hvordan det å stå foran loven kan sammenlignes med det å stå foran teksten. Det å stå foran loven kan tenkes som en metafor for adgangen til teksten. På samme måte som jeget i Kafkas novelle står ovenfor en lov som han vet er der, men ikke forstår, og ikke får tilgang til, står leseren foran teksten – foran litteraturen – en størrelse man

---

<sup>77</sup>Derrida, *Disseminations*, 3. Min oversettelse.

<sup>78</sup>Bolter, Jay David. *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print* (Mahwah, NJ/London: Lawrence Erlbaum Ass. Publishers, 2001): 109.

fornemmer betydningen av, vet er der, men ikke kan lokalisere eller forstå.<sup>79</sup>

For at man skal kunne snakke om tekst vil det også måtte finnes felles konvensjoner for teksten og hvordan vi omgås den. Dette er forutsetninger for i det hele tatt å kunne gå i dialog med teksten som igjen kan resultere i økt forståelse. Disse konvensjonene – denne loven – eksisterer, samtidig som den ikke er der, ikke kan pekes på og defineres som noe spesifikt. “Loven” er noe man ikke har tilgang til, noe vi ikke vet hva er, eller hvem som er den; loven produseres, riktignok uten å vise seg selv, og dermed uten å produsere seg selv, i jeget i fortellingens ikke-viten, og dette kan man igjen forstå som en analogi til litteratur. Man kjenner ikke loven, man har ingen kognitiv rapport med den, og den er heller ikke verken et subjekt eller objekt som vi kan posisjonere oss “foran”. Det at mannen i Kafkas tekst befinner seg nettopp “foran” loven gjør at han også er underlagt den. Det at han er foran loven gjør også at han ikke kan være innenfor loven. Han er dermed utenfor loven – han er en *outlaw*.<sup>80</sup> Å være utenfor loven gjør at man potensielt kan gjøre opprør og utfordre den, men samtidig kan man stille seg spørsmålet om hvordan man kan utfordre noe man ikke vet hva er, men kun har en vag fornemmelse av at eksisterer. Det å være utenfor loven gjør at man nulles ut, men samtidig kan man se det som en mulighet til kritisere lovens definisjonskrav – og makt. Bøyer man seg for, og underkaster seg, loven, eller forsøker man å se over den og forbi den? Men hvordan skal man utfordre en slik mektig, men likevel uklar, størrelse?

The law is silent, and of it, nothing is said to us. Nothing, only its name, its common name and nothing else. ... [W]e do not know what it is, who it is, where it is. Is it a thing, a discourse, a voice, a document, or simply a nothing that incessantly defers access to itself, thus forbidding itself in order thereby to become something or someone.<sup>81</sup>

Loven er altså nærmest å forstå som en selvkonstituerende størrelse; det er loven som skaper loven, og som igjen stiller leseren foran loven.

Er ikke denne utlegningen om loven i stor grad sammenfallende med hvordan vi omgås begrepet litteratur? For hva er det som gjør at vi kan kalle *Vor dem Gesetz* av Kafka “litteratur”? Metoden Derrida bruker for å utforske dette spørsmålet er ved å subtrahere alle elementer fra teksten som potensielt kunne tilhørt andre kategorier, dette kan være hverdagslig informasjon, historie, kunnskap, filosofi, fiksjon, med andre ord egentlig alt som

---

<sup>79</sup>Derrida, Jacques. “Before the Law”, i *Acts of Literature*, red. og ovs. Derek Attridge, (New York/London: Routledge, 1992): 196.

<sup>80</sup>Ibid., 204.

<sup>81</sup>Ibid., 208.

ikke nødvendigvis affilieres med litteratur. Det vi da står igjen med ifølge Derrida er en vag følelse av at det teksten viser er en bevisst omgang med perspektivspill og den paradoksale logikken i grenser,<sup>82</sup> og at dette igjen skaper en slags forstyrrelse av de tilsynelatende normale referensielle strukturene og rammene,<sup>83</sup> samtidig som de simultant avslører og viser fram nettopp disse strukturene. Han kaller det en obskur avsløring av referensialitet som ikke selv refererer, og som ikke refererer til at “the eventness of the event is itself an event”.<sup>84</sup>

Teksten peker altså ikke hverken på eller mot noe annet enn seg selv. Det at dette utgjør et verk er å forstå som en gest mot litteratur; det finnes ikke litteratur uten et verk, uten en fullstendig singulær hendelse. Dette viser igjen til hvordan mannen fra landet i Kafkas novelle forsøker å forstå loven, men sliter med å forstå at inngangen – loven – er singulær og unik, og ikke universell.

## 2.3 Den litterære tilnærming

Forståelsen av hva litteratur *er*, er naturlig nok igjen nært forbundet med hvordan og hva vi definerer som et *litterært verk*.<sup>85</sup> For å kunne få en forståelse av hva et litterært verk èr, trenger vi å ha en tanke om hva litteratur er. I kapittelet “Defining a literary work” fra boka *The End of Literary Theory* (1987) peker også Stein Haugom Olsen på litteraturens selvrefleksive paradoks. Paradokset grunner i det at selv om man kan komme fram til kriterier for at noe kan være litteratur, er det på ingen måte gitt at disse kriteriene kun finnes i tekster man regner som litterære. Det at man tenker på en tekst som litterær, vil igjen påvirke hvordan man går fram når man leser, slik at man vil se etter visse strukturer og egenskaper som man forventer finnes i teksten, man leser teksten litterært. I kapittelet siterer Olsen Winifred Nowottnys “The Language Poets Use”, hvor hun skriver: “A verbal structure is literary only if it presents its topic at more than level of presentation at the same time – or, alternatively, if one and the same utterance has more than one function in the structure of meaning in which it

---

<sup>82</sup>Denne tanken er de nærliggende å se i sammenheng med spillet mellom sjangre og grenser som *Glas* representer.

<sup>83</sup>I en slik tanke om forstyrrelse av de “normale” referensielle rammene og strukturene ser man også likhetene med den russiske formalismens tanke om forskjellen på det hverdagslige og det poetiske språket. Hvor det poetiske språkets rolle var å forstyrre og utfordre hverdagsspråkets stivnede konvensjoner.

<sup>84</sup>Derrida, “Before the Law”, 213.

<sup>85</sup>Det er her viktig å presisere at man selvfølgelig kan snakke om litteratur også utenfor verkbegrepet, at man kan si at tekster har litterære elementer ved seg, samt at det har eksistert litteratur også før det ble skrevet ned. Verkbegrepet er det riktignok vanskelig å tenke seg uten en slags lagringsform slik som bokrullen, codexen eller boka.

occurs.”<sup>86</sup> Fokus kan man altså si ligger på kompleksitet og menings tetthet. I følge Olsen er slike identifiseringer av semantisk tetthet utilstrekkelig for å kunne kalle noe et litterært verk nettopp fordi måten den semantiske kompleksiteten framstilles språklig, gjennom paradokser, ambiguitet, metaforer, konnotasjoner, og så videre, også kan finnes i tekster man ikke tilskriver litteraritet.<sup>87</sup> Likevel, hevder Olsen, kan man ikke si at litterære og ikke-litterære tekster bærer i seg samme mengde semantisk tetthet. Semantisk tetthet er et typisk litterært trekk på samme måte som plot og karakter er det, men plot og karakter kan man finne også utenfor litterære verk, og må dermed ses som estetisk relevante først når man kan si at de spiller en rolle i litterære verk, men i seg selv er ikke disse trekkene estetiske kategorier.<sup>88</sup> Slik ser man at det er blikket man anvender på tekstene som igjen er avgjørende for hvilke trekk man regner som betydningsfulle. Man kan finne semantisk tetthet også i verk som regnes som ikke-litterære, men som oftest vil disse trekkene overses fordi de ikke har noen umiddelbar funksjon i teksten, og deres tilstedeværelse vil heller ikke gjøre teksten til et litterært verk. Selv om Olsen påpeker at semantisk tetthet i større grad er til stede i litterære verk, er det en svakhet ved nettopp semantiske teorier at de peker på lingvistiske trekk i teksten som de definerende trekkene for at det er et litterært verk, uten å ta inn over seg at disse trekkene, som ambiguitet, paradoks, spenning, ironi) oppdages og legges vekt på nettopp fordi man ser etter de i et litterært verk. Man er altså avhengig av på forhånd å ha definert en tekst som litterært verk for at man i det hele tatt skal kunne se og identifisere et trekk slik som “semantisk tetthet” som en relevant artistisk egenskap ved teksten.<sup>89</sup>

Haugom Olsen peker òg på viktigheten av den sosiale konteksten rundt definisjonen av et litterært verk. Den sosiale konteksten rundt definisjonen av et litterært verk ligger nedfelt i det faktum at det finnes et fellesskap av lesere og forfattere som sammen deler et sett konsepter og konvensjoner som gjør dem istand til å hankses med en tekst som et litterært kunstverk. Dette kan langt på vei tenkes som et fortolkningsfellesskap som setter rammene og premissene for hvordan man nærmer seg et litterært verk. Å definere en tekst som et litterært verk er å akseptere at man bør anvende de interpretative og vurderende kriteriene og konvensjonene som institusjonen har fastlagt. Riktignok kan man se forholdet mellom teksten og fortolkeren/fortolkningsfellesskapet som noe som påvirker hverandre simultant, for dersom tekster ikke var ment til å skulle leses og tolkes som litterære verk, ville også den

---

<sup>86</sup>Stein Haugom Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge : Cambridge University Press, 1987): 78.

<sup>87</sup>Dette er jo noe både Roman Jakobson og Viktor Skjlovskij er inne på allerede i *Kunsten som grep*, at den poetiske språkfunksjonen også kan finnes i tekster som ikke anses som litterære.

<sup>88</sup>Haugom Olsen, *The End of Literary Theory*, 79-80.

<sup>89</sup>Ibid., 80.

litterære institusjonen og litterære konsepter og konvensjoner være uten funksjon og opphøre å eksistere. Dersom det som Olsen hevder er en viss grunn til å tenke seg litteratur som en sosial institusjon og litterære verk som institusjonelle objekter definert av funksjonen de har innafor tradisjonen, vil en utforskning av det litterære verks natur også være en utforskning av konseptene og konvensjonene som finnes i fortolknings -og leserfelleskapet, nettopp fordi det er disse konseptene og konvensjonene som både bestemmer hvilke egenskaper ved teksten som er viktige artistiske egenskaper, samtidig som det også er disse som skaper muligheten for å kunne identifisere og beskrive akkurat disse egenskapene.<sup>90</sup>

Kanskje kan man tenke seg det litterære som en innstilling man møter teksten med, som ligger like mye i leseren som i teksten selv. Slik blir det en tilnærming til teksten hvor man ved å benytte seg av visse “interpretive conventions” kan oppdage visse artistiske kvaliteter, eller disposisjoner om man vil, ved teksten:

When a reader shares in the institution of literature, he will have the possibility of treating a given text as a literary work in addition to his other options. The literary option is probably the most highly conventionalized way of treating a text, and while it does not exclude the possibility of using a text for different purposes, a double approach to the text may lead to confusion of literary and non-literary judgments which will disturb literary understanding (interpretation) and appreciation (evaluation).<sup>91</sup>

Dersom det litterære er en tilnærming til teksten i like stor grad som noe som finnes i teksten, kan man igjen også argumentere for at digitale tekster kan være litteratur. Naturligvis kan man som Derrida spørre seg om hvorfor noe som i stor grad bryter med det man tradisjonelt har tenkt som litteratur, skal føres inn under nettopp dette begrepet, men likevel ligger det unektelig en makt i benevningen – i navnet – som igjen gjør at det tilføres autoritet – gjør det undersøkelsesverdig. Som Olsen peker på i “Defining a literary work”, er man for å kunne identifisere en tekst som et litterært verk på bakgrunn av egenskapene den inneholder, forutsatt at man allerede antar at teksten er et litterært verk, fordi man ellers ikke vil tillegge disse egenskapene relevanse. I en slik refleksjon kan man en parallell til Derrida sin tanke om hvordan “litteraturen”, akkurat som “loven” i Kafkas novelle *Vor dem Gesetz*, er en selvkonstituerende størrelse, som man ikke kan få tilgang til uten å allerede være innenfor. Det er også nærliggende å se dette i forlengelse av den historiske avantgardens forsøk på å bryte ut fra kategorien kunst, men som på den ene siden forutsetter at det finnes en kategori å

---

<sup>90</sup>Haugom Olsen, *The End of Literary Theory*, 81.

<sup>91</sup>Ibid., 83-84.

bryte ut fra, samt en konsepsjon av hva denne kategorien består i; dette framstår for Peter Bürger som avantgardens paradoks – at man i stedet for å knuse kunstinstitusjonen, snarere kun utvider den, og at man for å i det hele tatt kunne kritisere trenger å være innenfor. Det er enklere å bevege seg innenfra og ut enn å bevege seg i motsatt retning uten å bli utdefinert og slik miste all mulighet til å yte kritikk mot institusjonen, man vil til og med kunne hevde at dette er umulig.

Av den grunn kan man hevde at det er av betydning for hvordan man nærmer seg og igjen forholder seg til digital litteratur at man definerer det som litteratur, fordi det igjen er ved å tilhøre en kategori at man igjen kan utfordre den. Som Peter Bürger satt fokus på i *Om Avantgarden* kan man si at på samme måte som formidlingen av kunstverket ble vesentlig i avantgardens utvidelse og tenkte brudd med kunstinstitusjonen, er det også formidlingen av digital litteratur som litteratur som i stor grad gjør at den tenkes som litteratur, og ikke som andre estetiske kategorier som visuell kunst eller performance. Slik kan man si at det som er med på å gjøre digital litteratur til litteratur ligger i presentasjonen og kontekstualiseringen av verkene; fordi man har gitt dem definisjonen av å være litterære verk kan man også identifisere eventuelle litterære egenskaper i dem. Det man kan si digital litteratur tilfører litteraturbegrepet er en utvidelse, hvor man tillater flere egenskaper å være litterære. Men samtidig som man åpner opp begrepet, gjøres man også bevisst på at det som er med på å gjøre det til et litterært verk ligger i organisasjonen og presentasjonen av det, og i at man kan finne rom i fortolkningsfellesskapet for å innlemme det i verkbegrepet.<sup>92</sup>

Som man ser kan man gjennom en slik tanke om det litterære som en innstilling til teksten, som noe som ligger i leseren og lesningen, definitivt argumentere for at også digitallitteratur kan være litterære verk. På tross av dette er det rimelig å gi N. Katherine Hayles riktig når hun hevder at trykk – at boka som materiell størrelse – har vært definerende for hvordan man tenker verkkategorien i en litterær sammenheng.

---

<sup>92</sup>Her kan man kanskje se en parallell til avantgardisten John Cages tanke om at alt kunne være musikk, og at lyder i like stor grad som en symfoni kunne være et musikkstykke. Cage kalte seg en «organizer of noise», og det at lydene ble samlet og organisert, vil igjen ha betydning for at man skal kunne tenke det som et verk.



## 2.4 Innramming og kontekstualisering

Det Haugom Olsen peker på i sin diskusjon av definisjonen av et litterært verk, og som også er tydelig i Bürgers diskusjon av det avantgardistiske verket, er nettopp behovet for en forforståelse for å kunne tenke seg hva et kunstverk, og i forlengelse av det, et litterært verk, er. Det som er karakteristisk for det man kaller digitallitteratur, er at det er en type litteratur som betegnes av sin mediepluralitet, noe som igjen gjør at slike verk ofte er svært vanskelig å definere. Delvis kan man selvfølgelig tilskrive dette at slike verk gjerne i stor grad avviker fra det man tradisjonelt er vant til å tenke på som litteratur, og det igjen er med på å kunne utelukke dem fra den litterære institusjon.

Som mange har påpekt er det tilfellet at det som går under benevnelsen “digital litteratur” svært ofte kan sies å ha nesten like nære bånd til kunstverden, og at det snarere er innrammingen, presentasjonen eller kontekstualiseringen, som avgjør hvorvidt noe blir tenkt som litteratur eller ei.

Presenteres det på vegg i et galleri, er det kunst, presenteres det i et klasserom, med fokus på språk, er det litteratur.

Dette er med på å framvise leserens betydning for kategoriseringen – hvor man plasserer det, og dermed igjen hva man ser etter i møtet med verket. Leseren forholder seg igjen til institusjonen, til en forforståelse om hva slags verk det er en står ovenfor. Man trenger en forforståelse av hva litteratur er, for å si at noe er et litterært verk.

## 2.5 Terry Eagleton og Wittgensteins familielikheter

Dersom det litterære alltid er en singulær hendelse, og som konstitueres i leserens møte med verket, kan ikke da alt potensielt være litteratur?

I sin bok fra 2012 *The Event of Literature* kritiserer Terry Eagleton en slik selvkonstituerende og sirkulær litteraturforståelse, og peker på at selv om man ikke kan komme fram til en universell definisjon av hva litteratur er, og selv om hvert litterære verk i og for seg er en singulær hendelse, kan man likefullt finne noen elementer, som er, om ikke utelukkende tilstede i *litterære* verk, så i det minste ofte i en eller annen størrelsesorden til

stede i verk man tenker på som litterære.

I kapittelet “What is Literature? (1)” tar Eagleton utgangspunkt i Ludwig Wittgensteins “familielikhetsteori”<sup>93</sup> Kort fortalt går teorien ut på at det eksempelvis innenfor en familie kan finnes en rekke egenskaper som ikke nødvendigvis alle vil dele samtlige av, men som man likevel vil kunne finne endel av innenfor nevnte familie:

In a celebrated move, Wittgenstein invites us to consider what all games have in common, and concludes that there is no single element they share. What we have instead is “a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing.” (...) He then famously compares his tangled web of affinities to the resemblances between the members of a family. These men, women and children may seem alike, but not because they all have hairy ears, a bulbous nose, a slobbering mouth or a streak of petulance. Some will have one or two of these features but not the others; some will combine several of them, along perhaps with yet another physical or temperamental trait, and so on. It follows that two members of the same family may share no features at all in common, but may still be linked to each other through intervening items in the series.<sup>94</sup>

Denne følelsen av familielikheten er ifølge Eagleton en modell det er vanskelig å ikke se nytten av, og den er nyttig ikke bare når det handler om litteratur, men også innenfor andre sjangre som filosofi. Modellen er nyttig fordi den åpner for en rekke måter et medlem av en kategori kan knyttes til et annet.<sup>95</sup> Samtidig anerkjenner Eagleton at familielikhetsmodellen i aller høyeste grad er det han selv kaller “leaky at the edges”, og at den dermed kan frastøte seg enkelte litterære purister.<sup>96</sup> Grunnen til at modellen lekker er nettopp fordi den ikke kan sies å sette opp noen fullstendig vanntette skott. Modellens grenser er ikke absolutte, og det er ingen av de kjennetegnene man *ofte* finner i litteratur som er spesifikke og eksklusive *kun* for de tekster man anser som litterære.<sup>97</sup>

Litteratur, hevder Eagleton, er et mindre formløst fenomen enn en generell kategorisering av kunst som sådan:

A chime thriller and a Petrarchean sonnet are scarcely lookalikes, but they would seem to have more in common than do impasto, a bassoon solo and a glissade in ballet. So perhaps family resemblances can be more easily picked out in the case of works that people call literary. My own sense is that when people at the moment call a piece of writing literary, they generally have one of five things in mind, or some

---

<sup>93</sup>Min direkte oversettelse av “family resemblance».

<sup>94</sup>Terry Eagleton, *The Event of Literature* (London: Yale University Press, 2012): 20. Note er fjernet i sitatet, indikert ved (...).

<sup>95</sup>Ibid., 21.

<sup>96</sup>Ibid., 23.

<sup>97</sup>Ibid., 30.

combination of them. They mean by “literary» a work which is fictional, or which yields significant insight into human experience as opposed to reporting empirical truths, or which uses language in a particularly heightened, figurative or self-conscious way, or which is not practical in the sense that shopping lists are, or which is highly valued as a price of writing.<sup>98</sup>

Dette er erfaringsbaserte og empiriske, og ikke teoretiske, kategorier. De er derimot basert på hverdagsvurderinger, ikke på undersøkelse av logikken som ligger innad i konseptene selv. De har dermed ikke noen normative siktemål, men i jo større grad et stykke skriving kombinerer et eller flere av disse kjennetegnene, jo større sannsynlighet er det for at mennesker innenfor vår kultur vil tenke og omtale de som litterære.

Eagletons tilbakevending til nettopp følelsen av at noe *er* litterært, og at man som regel har en viss forståelse av hva man selv mener med det, og hva slags type tekst man tenker seg, er naturligvis sant. Ser man på de forskjellige “likhetene” han fremhever som det man tenker som kjennetegn ved litteratur, ligger det en åpning også for å kalle digitalitterære verk litterære. Ser man på et digitallitterært verk som *Loss of Grasp*, som diskuteres nedenfor, kan det sies å inneha nok av disse “likhetene” til at det kan kalles litterært.

På tross av at familielikhetsteorien også kan appliseres for å identifisere digitale verk som litteratur, ligger den materielle forutsetningen boka representerer som et bakteppe. Innrammingen og kontekstualiseringen kan også for Eagleton være en måte å skille mellom litteratur og ikke-litteratur, samt andre nærliggende kategorier: “Sometimes the only distinction between a literary work and a superbly recounted tell-tale is the fact that the former is written down.”<sup>99</sup>

Det anerkjennes at likhetene man kjennetegner litteratur ved, ikke er spesifikke for litteratur, og det er her en anerkjennelse av den sosiale praksisen spiller en rolle for hvordan vi oppfatter forskjellige kategorier. En vits kan benytte utstrakt bruk av ordspill, i tillegg til å vise en moralsk innsikt og ha et fiksjonelt narrativ fylt av fascinerende karakterer, og man kan anerkjenne dens oppfinnsomhet, og i et slikt tilfelle er det ingenting formelt som skiller den fra en litterær tekst slik den defineres ovenfor, men likevel kan vi ikke sette likhetstegn mellom et *dikt* og en vits, for i en sosial kontekst, er de distinkt forskjellige praksiser, og det er her den materielle kontekst og/eller den sosiale situasjonen kommer inn i bildet. Situasjonsmessig kan man si at vitsens hele formål er å være morsom, og en slik påstand kan man ikke komme med om det vi kaller litteratur, for selv om mange litterære verk er morsomme, er de sjeldent *kun* morsomme.

---

<sup>98</sup>Eagleton, *The Event of Literature*, 25.

<sup>99</sup>Ibid., 31.

Eagleton anerkjenner òg betydningen av det institusjonelle aspektet ved litteraturbegrepet: “The difference between a joke and a literary work may simply be functional, which is to say situational or institutional. A joke is not commonly bound in an expensive leather volume and placed on a library shelf ...”, og:

People are not awarded the Nobel Prize for mother in-law jokes. They do not read their jokes out to enraptured audiences breathless with fine feelings. They do not write “Joker” in their passports, find themselves compared with Stevens or Neruda or publish volumes entitled *Collected Jokes 1978-2008*. Jokes and poems are different social institutions, whatever formal properties they may share in common.<sup>100</sup>

Selv om Eagletons erkjennelse av det sosiale og institusjonelle aspektet ved det vi kaller litteratur, har likhetstrekk med fokuset på for forståelse vi ser hos både Derrida og Haugom Olsen ovenfor, kan man se holdningen hans som et forsvar for en mer common-sensisk tinærming til litteratur, hvor man tillates å bruke begrep på en tilforlatelig og hverdagslig måte, hvor man tillater en viss “roughness” i kantene.<sup>101</sup> De fem kjennetegnene han setter opp som litteraturens potensielle bestanddeler kan ikke etablere noen klare grenselinjer mellom litteratur og andre språklige uttrykk, og da kan iblant den institusjonelle konteksten være til hjelp. Samtidig er det viktig å være klar over at det finnes tilfeller ...*[w]here we simply cannot decide, and where the fact that we cannot decide does not really matter*, og at det ikke finnes noe eksakt og allmenngyldig definisjon av litteratur.<sup>102</sup> I stedet bør man i følge Eagleton spørre seg hvorfor den litterære institusjon inviterer oss til å vie oppmerksomhet mot visse tekster, hvorfor etableres det så mange rammer rundt metriske tekster, eller tekster som er fiksjonelle, er grunnen til dette simpelthen tilfeldig? Eagleton polemiserer mot de som mener at tegnet bare er tomt, at det ikke finnes noe i verk man regner som litterære som tilsier at man etablerer ramme rundt nettopp dem. Kan man ikke i det minste vedgå at det er *noe* som finnes forutfor interpretasjonen? Særlig Stanley Fish får hard medfart, som i følge Eagleton ikke tror på distinksjonen mellom “litterært” og “ordinært” språk, men hevder at forskjellen oppstår idet vi anvender et særlig blikk og en særlig tolkningsmodell på teksten. Kontrasterende til en slik holdning hevder Eagleton at man må erkjenne at det finnes noe forutfor fortolkningen: “When we look at a word we see a word, not a set of black marks that we interpret to be a word. This is not to say that we cannot be unsure whether certain black marks actually are a word, or that we can be uncertain of what it means, or bemused about how it is used in a

---

<sup>100</sup>Eagleton, *The Event of Literature*, 31- 32.

<sup>101</sup>Ibid., 33.

<sup>102</sup>Ibid., 32.

particular context.”<sup>103</sup>

Det sympatiske forsøket på å finne elementer av likheter som det finnes ett eller flere av i tekster man anser som litterære innehar åpenbart mange nyttige og relevante forsøk på å peile seg inn på hva litteratur faktisk er, og Eagletons forsøk bør tenkes ikke som en avfeining av de sosiale, kontekstuelle og institusjonelle rammene vi definerer litteratur ut i fra, men heller som et ønske om å fokusere på at det ikke er *helt* tilfeldig; at man finner visse egenskaper i såkalte litterære tekster som i større grad inviterer til at vi vier dem oppmerksomhet gjennom fortolkning og et særlig fokus på det språklige spillet.

Verdt å notere er at også Eagletons forsøk på å definere det litterære verk ikke klarer å kvitte seg helt med betydningen av forforståelsen man møter et verk med. Innrammingen og kontekstualiseringen som omgir noe, har betydning for hvordan vi møter det og hvilke forventninger vi igjen møter det med. Det man sitter igjen med fra Eagletons utlegning er at tegnet ikke er fullstendig blankt – tomt – det er ikke helt uten grunn at vi vier vår oppmerksomhet til verk som inneholder en viss type kjennetegn.

Akkurat som i tilnærmingene til hva litteratur og det litterære verket er som vi har sett ovenfor hos Derrida og Haugom Olsen, kan vi også hos Terry Eagleton se hvordan familielikhetsmodellen kan være nyttig for å se hvordan digitale verk kan være litteratur. Selv om det man generelt kaller digitallitterære verk kan sies å være svært forskjellige fra konvensjonell trykkbasert litteratur, forholder de seg likevel til tekst, språk og benytter seg av et “poetisk” språk. Digital litteratur forholder seg til konvensjonell trykkbasert litteratur ved at kjennetegn man finner i sistnevnte gjerne remedieres og omdannes i førstnevnte. Digitallitterære verk forholder seg til kjennetegnene både ved å være inspirert av dem, ved å fornekte dem, og ved å blande dem.

## 2.6 Verket eller teksten?

I forlengelse av diskusjonen av definisjonen av litterære verk ovenfor, men også med tanke på hvordan digitallitteratur kan være litteratur, kan det være nyttige å se tilbake på Roland Barthes artikkel “From Work to Text”, hvor han i syv deler utforsker distinksjonen mellom verk og tekst. Innledningsvis i punkt 1 skriver han:

---

<sup>103</sup>Eagleton, *The Event of Literature*, 42.

... [t]he difference is this: the work is a fragment of substance, occupying a part of the space of books (in a library for example), the Text is a methodological field. The opposition may recall (without at all reproducing term for term) Lacan's distinction between 'reality' and 'the real': the one is displayed, the other demonstrated; likewise, the work can be seen (in bookshops, in catalogues, in exam syllabuses), the text is a process of demonstration, speaks according to certain rules (or against certain rules); the work can be held in the hand, the text is held in language, only exists in the movement of a discourse (or rather, it is Text for the very reason that it knows itself as text); the Text is not the decomposition of the work, it is the work that is the imaginary tail of the Text; or again, the Text is experienced only in an activity of production. It follows that the Text cannot stop (for example on a library shelf); its constitutive movement is that of cutting across (in particular, it can cut across the work, several works).<sup>104</sup>

Som vi ser allerede i første setning av utdraget her, peker han på verket som et “fragment av substans”. Selv om “substans” naturligvis også kan tenkes som at innholdet er “substansielt”, kan man likefullt se et fokus på det fysiske aspektet dersom man leser videre, “verket” kan framvises og kan ses i bokhandler og i biblioteker, mens teksten derimot demonstreres, forholder seg til, eller bryter regler og konvensjoner.

Teksten trenger ikke underlegge seg de samme krav som verket gjør, det heves opp fra det fysiske og forholder seg ikke til sjangre eller regler for hva som er “god litteratur”. Når Barthes i essayet forsøker å fremvise hvordan teksten kontra verket er mer et felt og noe som må aktiveres og produseres enn et objekt, kan man se konturene av en tilnærming som er nyttig også når vi som lesere møter digitallitterære tekster. Digitallitterære tekster forholder seg i begrenset grad til konvensjoner, men har likevel trekk som kan kalles litterære.<sup>105</sup>

Teksten er for Barthes noe som går utenfor, men også forbi verket, teksten er ikke bundet til et verk, men kan ta opp deler av flere verk i seg. Dette er noe man i digitallitterære tekster ofte legger merke til nettopp ved remediering av elementer fra forskjellige litterære tradisjoner knyttet til verk fra forskjellige epoker og stilarter. Teksten forholder seg ikke på samme måte som verk til kategorier som litteratur og ikke-litteratur, eller “dårlig” og “god litteratur”, men søker heller mot å bryte opp og utfordre grensene til kategoriene.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Barthes, “From work to text”, 156-157.

<sup>105</sup> Eagleton nevner også i *The Event of Literature* at de russiske formalistene som pekte på det litterære, ikke på litteratur som sådan, noe man ser hos for eksempel Jakobson og Skjlovskij ved at de har fokus på det poetiske språk som en desautomatisering av dagligspråket, men at det ikke er begrenset til kun å kunne fremvises i tekster med estetiske pretensjoner. Eagleton, *The Event of Literature*, 34.

<sup>106</sup> “... [t]he Text does not stop at (good) Literature; it cannot be contained in a hierarchy, even in a simple division of genres.” Barthes, “From work to text”, 157.

En annen tanke man finner hos Barthes, og som gir mening dersom man tenker seg digitallitterære teksters eksistens, men som òg er diskutabel i forhold til det digitale, er tanken om teksten som et *nettverk* frigjort fra sin far – forfatteren, som eventuelt kan komme tilbake som en gjest skrevet inn som en figur i teksten, og ikke som en figur ekstern og forutfor sitt eget verk. Dette er en kontrast igjen til og ikke som en organisme som vokser ved at man legger til det, ved utvikling. I motsetning til verket er ikke teksten noe som skal konsumeres - tas inn - er teksten spill, aktivitet, produksjon og praktisering.<sup>107</sup> I teksten bindes kategoriene skriving og lesing sammen, og med henblikk på George P. Landow kan vi si at dette sammenfaller med den digitale *wreader*.<sup>108</sup>

Barthes forsøker å åpne opp verkbegrepet og vise hvordan *teksten* skiller seg fra verket ved at den har et mer performativt aspekt ved seg og skapes i et spill hvor leserens aktivering av teksten er av vesentlig betydning, og nettopp fordi det åpner for interaksjons -og produksjonsaspektet, kan Barthes tekstbegrep være nyttig i en diskusjon av digital litteraritet, og kanskje kan man tenke seg at Barthes tekstbegrep åpner for at man i stedet for å tenke seg digitallitterære verk heller bør kalle det digitallitterære tekster.

## 2.7 Leserens rolle: Leser/Bruker/Spiller/Betrakter

“What have I read? Have I read at all?”<sup>109</sup>

- Espen Aarseth, *Cybertext*

I et av de første store arbeidene som omhandler digital litteratur som felt, *Cybertext*, fra 1997, skriver Espen Aarseth:

A reader, however strongly engaged in the unfolding of a narrative, is powerless. Like a spectator at a soccer game, he may speculate, conjecture, extrapolate, even shout abuse, but he is not a player. Like a passenger on a train, he can study and interpret the shifting landscape, he may rest his eyes wherever he pleases, even release the emergency brake and step off, but he is not free to move the tracks in a different direction. He cannot have the player's pleasure of influence: “Let's see what happens when I do *this*.” The reader's pleasure is the pleasure of the voyeur. Safe, but

---

<sup>107</sup> “The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration.” Ibid., 163.

<sup>108</sup> Wreader = writer-reader. Landow kaller det “very-active-readers” som tar rollen som forfatter. George P. Landow, *Hypertext 3.0* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 2006): 8-9.

<sup>109</sup> Aarseth, *Cybertext*, 87.

impotent.<sup>110</sup>

Selv om Aarseths studie er gammel (innenfor et kontinuerlig skiftende og voksende felt som digital litteratur, må 1997 sies å være lenge siden), og forholder seg hovedsakelig til den eldste digitallitterære sjangren, hypertext, gir han i utdraget ovenfor et godt eksempel på leseren av en tradisjonell litterær tekst. I motsetning til en slik leser, er leseren av en kybertekst ikke trygg, og derfor, hevder Aarseth, kan man argumentere for at det ikke *er* en leser: “The cybertext reader is a player, a gambler; the cybertext is a game-world or a world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths i these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery.”<sup>111</sup> Likevel ønsker han ikke å hevde at det ikke er noen forskjeller mellom spill og narrativ, noe som vil være å ignorere kvaliteter som ligger i begge kategorier. Ønsket er snarere å vise at skillet ikke er fullstendig og at det er en betydelig overlapping mellom kategoriene. For Aarseth, som for Hayles i hennes definisjon av hypertext, er ikke kybertext en kategori som kun finnes digitalt; han peker tvert imot på flere klassiske tekster som for eksempel *I Ching*, samt Raymond Queneaus *Cent Mille Millions de Poèmes*. Framveksten av datateknologi har derimot tillatt framveksten av flere tekstsjangre som i større grad gjør bruk av mulighetene som ligger i kyberteksten.

Et av Aarseths hovedmål er ikke å postulere klare distinksjoner mellom kybertekst og tradisjonell, konvensjonell litteratur. En kybertekst er for ham ikke en ny og radikalt revolusjonerende form for tekst som kun er gjort mulig gjennom oppfinnelsen av datamaskinen, samtidig som det heller ikke er et fullstendig brudd med gammeldags tekstualitet. Kybertekst må istedet forstås som et perspektiv som kan anvendes mot alle former for tekstualitet, og som anlegges for å kunne åpne opp den litterære horisont til også å kunne inkludere fenomener som marginaliseres eller plasseres utenfor det litterære feltet.

En slik perspektivutvidelse vil kunne tillate oss å tenke nytt rundt selve leseakten: “The activity of hypertext reading is often portrayed, in contrast to codex reading, as a kind of co-authorship, with the reader creating her own text as she goes along.”<sup>112</sup> Dette er ifølge Aarseth (som vi bør huske skriver dette i 1997) i beste fall en sannhet med en rekke

---

<sup>110</sup>Aarseth, *Cybertext*, 4.

<sup>111</sup>Ibid.

<sup>112</sup>Ibid., 77.



modifikasjoner. Hypertekst er definitivt en ny form for skriving, med aktive linker, men han stiller seg undrende til spørsmålene om hvorvidt det er en ny form for lesing eller om “all that jumping around” virkelig er det samme som å skape en ny tekst. Spørsmålet man sitter igjen med er om hvorvidt ikke en ny form for skriving også er med på å presse fram en ny for lesning. Aarseth anvender her Barthes begrep om *tnesis*, som forstås som leserens frihet til å hoppe over og skimle passasjer og tekstdeler som han selv vil, altså fragmenteringen av en i utgangspunktet lineær framstilling som totalt overgår forfatterens kontroll, og spør seg om ikke lesing av hypertekst er det motsatte. Motsatt på den måten at når leseren utforsker tekstlabyrinten kan han ikke tillate seg å vandre raskt og ufortrødent gjennom den, for slik å unngå å møte de samme tekstfragmentene om og om igjen. Aarseth hevder at hyperteksten unngår Barthes *tnesis* fordi begrepet forutsetter en lineær tekstsekvens. Hyperteksten er derimot alltid underlagt visse premisser etablert av forfatteren, og selv om leserens ofte desorienterte leting etter nye linker i teksten kan ligne på Barthes’ *tnesis*, men det er langt fra Barthes tekstlige glede; følelsen kan heller sammenlignes med en frustrert og klaustrofobisk følelse av å være lukket inne i en tekst hvor premissene er tydelig etablert, og hvor man stadig vekk vil få en følelse av déjà vu ettersom man vil møte de samme tekstfragmentene flere ganger – og da kanskje til og med i samme lesning. På denne måten kan man som Aarseth hevde at hyperteksten som kategori heller enn å oppheve og utvide begrepet om forfatterens kontroll later som den forandrer seg, mens den i realiteten holdes relativt fast og definitiv: “Hypertext abhors hierarchy; hypertext is hierarchy.” Hierarkiet antar bare nye former og skjules i linkenes tilsynelatende frihet.<sup>113</sup>

Det Aarseth skildrer overnfor kan på det nærmeste tolkes som leserens endelige død, og en teoretiker som nok til en viss grad vil bifalle en slik observasjon er Roberto Simanowski som i essayet “Death of the author? Death of the reader!/Tod des Autors? Tod des Lesers!”<sup>114</sup> adresserer dette. Simanowski innleder med å fortelle om hvordan man da man begynte å skrive om digital litteratur hentet ideene og perspektivene fra filosofi og teori som var populær på denne tida. Man snakket om at digital litteratur var en realisering av Roland Barthes’ tanke om forfatterens død. Det man ifølge Simanowski glemte i dette var at da Barthes og Foucault snakket om forfatterens død, snakket de hovedsakelig om eierskap til teksten med tanke på kreativitet og originalitet, ikke slik Simanowski hevder tidlige teoretikere innenfor det digitallitterære feltet som Landow og Bolter, tolket det, som en

---

<sup>113</sup>Aarseth, *Cybertext*, 89.

<sup>114</sup>Trykt i tospråklig versjon.

overgang hvor forfatterens tap av kontroll nødvendigvis betydde at kontrollen overføres til leseren. I likhet med Aarseth, mener Simanowski at det, på tross av de nye mulighetene medieskiftet åpner for, er lite som tilsier at forfatteren av digitale tekster er død:

However, even in the misread sense, the author, writing non-linearly, is not dead, nor does the reader, configuring the text, occupy the same level of writing as the author. "Even an actor", Espen Aarseth reminds us, "interpreting a dramatic role on the stage or on film is closer than the hypertext reader to the creator's position." The author is to set up the links and therefore to control the reader's associations. And since the author --not the reader-- knows the password for the File Transfer Protocol she still controls the text after it has been published.<sup>115</sup>

Dette gjør at man istedet for å snakke om forfatterens død, heller bør snakke om leserens død, eller hvertfall en situasjon hvor leseren gjennom sin manglende kontroll blir mer en betrakter enn en leser:

Because the author is not dead, it is perhaps more appropriate to announce the death of the *reader*. Of course, this slogan can be understood in many ways: With respect to the click gesture, one could talk about the reader's transformation into a restless traveler through the world of text. With respect to the visualization of the Web one could talk about the reader's transformation into a viewer.<sup>116</sup>

Simanowskis syn på forholdet mellom forfatter og leser ser vi i stor grad korrelerer med Aarseths ovenfor, hvor leseren fort kan bli en hvileløs vandrer i teksten, hvor rammene lagt ned av forfatter-programmeren kun tilbyr en tilsynelatende frihet.

I dette ser vi også konturene av det Simanowski utvikler videre i *Digital Art and Meaning* fra 2011 som vi skal se på senere, nemlig at vi ikke, også i digitale verk, hvor kollaborative og interaktive de enn er, må glemme at det er noe som er skapt, og som vi dermed ikke kan se bort ifra har en intensjon i seg, som igjen gjør at vi bør, for å få utbytte av verket, lete etter mening og dybde ved hjelp av nærlesning.

## 2.8 Litteratur som event

Som tidligere nevnt er en av hovedforskjellene fra trykkbasert litteratur at digitale verk ikke eksisterer i samme konkrete form fra realisering til realisering, og dette er grunnen til at mange

---

<sup>115</sup>Roberto Simanowski. "Death of the author? Death of the reader?/Tod des Autors? Tod des Lesers! " i *Poiesis. The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block, Karin Wenz og Christiane Heibach ( Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag, 2004): 81.

<sup>116</sup> Ibid.

teoretikere peker på at dette medfører en overgang fra tanken om verket som objekt til en tanke om verket som event. Denne overgangen kan igjen ses som en anerkjennelse av den tidligere nevnte flakkende signifikanten.

Fordi digital teknologi har en annen måte å benytte seg av temporalitet – tid – på, enn tradisjonell litteratur, hvor temporalitet gjerne vises gjennom elementer som punktuering, linjeskift, ordmellomrom, typografi, samt andre eksempler, har den en større fleksibilitet i hvordan man kan benytte seg av den temporale dimensjonen.<sup>117</sup>

Hovedforskjellen ligger for Hayles i at:

In digital media, the poem has a distributed existence spread among data files and commands, software that executes the commands, and hardware on which the software runs. These digital characteristics imply that the poem ceases to exist as a self-contained object and instead becomes a *process*, an event brought into existence when the program runs on the appropriate software loaded onto the right hardware. The poem is “eventilized,” made more an event and less a discrete, self-contained object with clear boundaries in space and time.<sup>118</sup>

Som vi ser av sitatet er det hvordan temporaliteten eksekuteres innenfor et program, kode og skjerm, som er med på å omgjøre diktet til en event – en prosess, og dette kan igjen tilsi at man i større grad bør fokusere på det prosessuelle ved materialitetsfølelsen slik vi innledningsvis ser Brown presenterer det. Det at mediumet teksten presenteres i tillater andre former for hvordan det temporale kan fremvises og aksentueres, kan tenkes med at teksten går fra å være en ting til å bli en event, slik også Johanna Drucker påpeker det i essayet “From Entity to Event”, må vende oss mot en mer nyansert tanke om materialitet hvor vi istedet for å tenke materialitet i sin bokstavelighet, må tenke det som prosess:

Probabilistic materiality conceives of a text as an event, rather than an entity. The event is the entire system of reader, aesthetic object and interpretation – but in that set of relations, the ‘text’ is constituted anew each time.(...) Like weather produced in a system around a landmass, the shape of the reading which has a codependent relation to the structure from it arises. Probability is not free play. It is constrained play, with outcomes calculable in accord with the complexity of the system and range of variable factors, and their combinatoric and transformative relations over time. A text is a highly complex system, containing a host of thermal sinks and basics of attraction.(...)<sup>119</sup>

Kun ved en overgang fra et literalistisk – bokstavelig – syn på materialitet, til et prosessuelt

---

<sup>117</sup>Hayles, N. Katherine, “The Time of Digital Poetry: From Object to Event” i *New media poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, red. Adelaide Morris og Thomas Swiss (Cambridge Mass.: The MIT Press, 2006): 181.

<sup>118</sup>Hayles, “The Time of Digital Poetry: From Object to Event”, 181-182.

<sup>119</sup>Johanna Drucker, “From Entity to Event”, *Parallax*, vol. 15, nr. 4 (2009): 8-9. Oppsettet er endret for å forholde seg til oppgavens øvrig tekstflyt. Notene i sitatet er fjernet.

fokus som kan ta inn over seg hvordan materialiteten skapes i system mellom leser, estetisk objekt og fortolkning, kan vi komme nærmere en forståelse av materialitetens betingelser i en digital kontekst.

Dersom vi kort vender tilbake til Jacques Derrida og “Before the Law” fristes man til å spørre seg selv i hvilken om hvorvidt en digitallitterær tekst i større grad er en event enn litterære tekster generelt, for er ikke enhver litterær tekst en event nettopp i sin singularitet, og i at den setter opp og beskytter sine egne grenser? Forskjellen må ligge i forholdet til tegnet, for mens det Derrida postulerer forholder seg mer til den meningsbærende siden, og hvordan denne ikke aldri er tilgjengelig i sin helhet, er digitallitterære tekster eventer – hendelser - på et rent konkret plan i at realiseringer av dem vil være ulike i sin manifestasjon.<sup>120</sup> Dette peker også Hayles på som en distinkt forskjell mellom trykktbasert litteratur og digital litteratur:

The time of production/performance is also parsed differently for print and digital media. By production/performance, I mean the processes that make the work materially accessible to the reader. For print, these processes normally take place at a location and time remote from when the reader holds the book in her hands, for example, when the printing presses are rolling and the signatures are being bound. Because the reader receives the book as an object already made, the material processes that created it can appropriately be called “production,” a term implying that its creation as an artifactual object has already taken place. In addition, the book’s premade nature allows the storage and delivery functions to coalesce into the same vehicle, with the important consequence that the physical form of the text remains the same when it is delivered as when it is stored. Once the book is produced, its material structure does not change, or rather changes very slowly as foxing appears, acid paper deteriorates, ink fades, and so forth. This stability has the advantage of making the object durably robust and remarkably reliable. Every time the book is opened (i.e. shifted from its storage function to delivery), it offers the the pleasurable expectation that the same words will appear in the same format, colors, and spatial distribution as every other time.<sup>121</sup>

I digitale tekster derimot, hevder Hayles, fortøner dette seg radikalt annerledes, da det ikke nødvendigvis er noen sammenheng mellom hvor filene og hvor maskinen som skaper fremvisningen befinner seg; de kan befinne seg på ulike servere.<sup>122</sup> Også dersom den er begrenset til en maskin vil teksten framvises forskjellig, nettopp fordi den er underlagt en rekke teknologiske prosesser.

---

<sup>120</sup>I dette kan vi se en parallell til det Hayles tidligere nevnte tanke om den flakkende signifikant.

<sup>121</sup>Hayles, “The Time of Digital Poetry”, 184-185.

<sup>122</sup>Dette kan gjøre at en tekst vil oppleves forskjellig avhengig av programvare etc. “... [w]hen a user’s browser displays a text with different colors than those the writer saw on her machine when she was creating it.” Ibid., 185.

For Hayles er det altså den materielle utførelsen som finner sted *før* brukeren/leserens kognitive prosessering som er det vesentlige skillet mellom trykkbasert og digital litteratur, for selv om lesere av trykkbasert litteratur også utfører kompliserte kognitive operasjoner når de leser en bok, eksisterer de trykte linjene som linjer før boka åpnes, leses og forstås. En digital tekst har derimot ikke en slik føreksistens; den eksisterer ikke noe som helst sted i datamaskinen eller i nettverkssystemet i den formen den har når den framvises og realiseres på skjermen. Etter den vises fram på skjermen er det naturligvis mange av de samme av leseprosesser som i trykkbaserte tekster, men det betyr ikke, ifølge Hayles, at vi kan se bort i fra at det er nettopp ved at programmene som tekstene skapes i aktiveres at framvisningen blir tilgjengelig for oss.<sup>123</sup> Nettopp dette faktum gjør det mulig for Hayles å hevde at: “In this sense, digital text is more processual than print; it is performative by its very nature, independent of whatever imaginations and processes the user brings to it.”<sup>124</sup>

Et slikt prosessuelt fokus som Hayles forfekter peker mot Barthes tekstbegrep, slik det beskrives ovenfor, men samtidig kan man tenke det som en overgang fra å tenke verket som en størrelse som eksisterer forutfor, og uavhengig, av vår interaksjon med det, og mot et fokus på hvordan, og hva vi gjør når vi tilnærmer oss teksten, og hva vi legger til grunn for fortolkningsakten vår.

## 2.9 Bokas aura og haptisk estetikk

“It is not indispensable to read a book, it is enough to touch it, and by a mysterious fluid you absorb it.”<sup>125</sup>

- Umberto Eco

Er det faktum at boka helt åpenbart er et objekt, med en åpenbar og tilgjengelig fysisk side ved seg, det som gjør at den enklere kan kobles til verkbegrepet? At boka er en “substans” slik Barthes hevder verket er i “From work to text”?

---

<sup>123</sup>Hayles, “The time of digital poetry”, 185

<sup>124</sup>Ibid.

<sup>125</sup>Sitatet er fra da Umberto Eco møtte Siss Vik i Bokprogrammet, publisert/sendt 26.09.2011, og ble spurt om han hadde lest de utallige bøkene i leiligheten sin, og han uformelt svarte: “It is not indispensable to read a book, it is enough to touch it, and by a mysterious fluid you absorb it.” Tilgjengelig fra nrk.no: [http://www.nrk.no/video/logner\\_til\\_folket\\_1626\\_bokprogrammet/D8DA33066B79B658/emne/Siss%20Vik/](http://www.nrk.no/video/logner_til_folket_1626_bokprogrammet/D8DA33066B79B658/emne/Siss%20Vik/)

I boka *Book was there* skriver Andrew Piper at det å tenke på lesingens fremtid i første omgang er å tenke over lesingens forhold til hender.<sup>126</sup>

Bokas gripbarhet, at den var for “hånden”, det at man kunne *ta* den og lese den, var nettopp det som gjorde at den kunne spille en så sterk rolle i formingen av ens liv.<sup>127</sup> Det ligger altså en viktig betydning i selve *berøringen*, som Aristoteles holdt som den mest elementære sans, fordi det er den som gjør oss istand til å ta oss fram i verden, samtidig som den også er selvrefleksiv: “Touch is a form of redundancy, enfolding more sensory information into what we see and therefore what we read. It makes the words on the page richer in meaning and more multidimensional. It gives words a geometry, but also a reflexive quality.”<sup>128</sup>

At nettopp berøringen er noe som har betydningen for hvordan vi forstår verden, og i forlengelse av det, lesning, er noe mange teoretikere har skrevet om i forbindelse med haptisk estetikk. Ordet “haptisk” stammer fra det greske ordet *haptikos*<sup>129</sup> og er et begrep som relateres til berøring og gripbarhet. Berøring er noe som kommer forutfor språk, og er dermed et svært sentralt element i hvordan vi forstår og forholder oss til verden på.

Mark Paterson skriver om hvordan “estetikk”, vår kapasitet for følelse, sansning og for å bli påvirket, involverer en form for berøring, tekstur og masse, kvalitetene som kommuniserer vårt verdslige møte med ting.<sup>130</sup> I de aller fleste av våre interaksjoner både med objekter og mennesker, er berøringen til stede.<sup>131</sup> Er det nettopp det at boka i større grad enn litteratur som forutsetter avanserte teknologiske prosesser som vi ikke umiddelbart har tilgang til, som gjør at vi i større grad anerkjenner materialiteten av den, enn i digital litteratur. Dens fysiske nærvær er mer tilgjengelig for vår berøring ved at vi kan kjenne vekta av den, lukta av den, og føre fingrene langs sidene.

At det haptiske elementet ved det estetiske uttrykket også kan være sentralt i en digital kontekst, er noe flere teoretikere peker på, og da særlig med tanke på den stadig økende og mer sofistikerte utviklingen av det man kaller touch-teknologi, hvor man kan utføre

---

<sup>126</sup> Andrew Piper, *Book was there. Reading in Electronic Times* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012): 3.

<sup>127</sup> Ibid., 2.

<sup>128</sup> Ibid., 3.

<sup>129</sup> Della Thompson, Henry F. Watson og Francis George Fowler (Red.), *The Concise Oxford Dictionary of Current English (Ninth Edition)* (Oxford: Clarendon Press, 1995): 618.

<sup>130</sup> ... [a]esthetics – our capacity for feeling, sensing, and being affected – involves a sense of touch, texture and mass, those qualities which inform our worldly encounters with things. Mark Paterson, *The Senses of Touch: haptics, affects, and technologies* (Oxford/New York: Berg, 2007): 126.

<sup>131</sup> Paterson, *The Senses of Touch*, 2.

handlinger ved å berøre skjermen, og slik nærmest forenes med interfacen.

I essayet “Hypertext Fiction reading: Haptics and immersion” stiller Anne Mangen innledningsvis spørsmål ved hvordan digital teknologi forandrer måten vi leser på. Dette spørsmålet kan sies å være et av grunnspørsmålene i møtet vårt med digitale verk. Sekundært til dette, men av like stor betydning, vil være spørsmålet om hvorvidt det gjør noe med hvordan vi igjen oppfatter verket, og hva det inviterer oss som lesere til av erfaring og fortolkning. Som Mangen skriver ligger forskjellen på teksttypene i at: “Unlike print texts, digital texts are ontologically intangible and detached from the physical and mechanical dimension of their material support, namely, the computer or e-book (or other devices...)”, og det at de ikke er gripbare på samme måte gjør at man trenger å tenke over hva denne adskillelsen betyr for leseprosessen: Such a detachment has important implications for the reading experience, and it calls for a more substantial understanding of the impact of the (im)materiality of the text – and, more precisely, of the relation between the text and its technological platform – on our reading.”<sup>132</sup>

For Mangen betyr dette at vi trenger et økt fokus på hvordan forskjellige materialiteter påvirker vår kroppslige og mulisensoriske leseprosess. I en digital tekst er berøringen som tidligere nevnt svært betydningsfull, og dette er noe vi òg ser når vi senere skal se nærmere på det digitalliterære verket *Loss of Grasp* nedenfor:

The reading process and experience of a digital text are greatly affected by the fact that we click and scroll, in contrast to tactilely richer experience when flipping through the pages of a print book. When reading digital texts, our haptic interaction with the text is experienced as taking place at an indeterminate distance from the actual text, whereas when reading print text we are physically and phenomenologically (and literally) in touch with the material substrate of the text itself.<sup>133</sup>

Det at berøringen er så sentral for å realisere det digitale verket, men at man likevel, som Mangen skriver, er på “ubestemmelig avstand” fra den faktiske teksten, gjør også at leseprosessen utsettes for press; det at man kan klikke og i noen tilfeller scrolle, gjør at den sammenhengende lesningen utsettes for press. Bare det i seg selv at man har muligheten til å klikke og dermed forandre det man ser, påvirker opplevelsen vår av fiksjonen på måter som ikke er mulig i trykte narrativer.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Anne Mangen, . “Hypertext fiction reading: haptics and immersion”, i *Journal of Research in Reading*, vol. 31, nr. 4 (november 2008): 405. Tilgjengelig fra <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9817.2008.00380.x/abstract>

<sup>133</sup> Ibid., 405.

<sup>134</sup> Ibid., 412.

Dersom betydningen av det haptiske – av berøringen – kan sies være forskjellig i digitale og trykte tekster, kan man kanskje igjen spørre seg om boka kan sies å ha en aura og hva den i tilfelle består i?

I motsetning til en tradisjonell forståelse av kunstverket, det vil si dets kultiske status, som noe som det kun kan finnes ett av, og som er nært knyttet til tilstedeværelse, er det vanskeligere å anvende aurabegrepet på boka; det er vanskelig å hevde at det å lese en original førsteutgave av en bok gir en annerledes opplevelse enn det å lese en pocketutgave utgitt hundre år senere, og kanskje til og med enn det å lese det på et lesebrett. Det kan selvsagt være variasjoner i språk (modernisering etc.), men generelt vil de fleste si at dette ikke spiller betydelig inn på lesningen og vurderingen av den litterære kvaliteten til boka.

Kanskje ligger den auratiske kvaliteten til boka i måten den har blitt et symbol for noe som kan påvirke livene våre. Piper går i *Book was There* langt i å hevde at dette er tilfellet uten at han eksplisitt lar ordet aura vises på sidene:

Books are objects that conjoin openness and closure together, like the hands to which they belong. ...[N]owhere is this more the case than when we read. When we hold books while we read, our hands are also open. Reading books, and this is no accident, mimics the gestures of greeting and prayer.<sup>135</sup>

Boka har en dobbelthet som viser seg i den åpne hånda. Boka er gjennom sin taktilitet også noe som kan stoles på, den bærer i seg en autoritet, i tillegg er boka en oppbevarer, den er noe som kan oppbevare innhold, tenk bare på tradisjonen med å presse blomster mellom boksider.<sup>136</sup>

Hvordan kan man slik igjen si at bokas spesifikke kvaliteter har vært med på å forme forståelsen av litteratur? I *Writing Machines* skriver N. Katherine Hayles:

We are not generally accustomed to think of a book as a material metaphor, but in fact it is an artifact whose physical properties and historical usages structure our interactions with it in ways obvious and subtle. In addition to defining the page as a unit of reading, and binding pages sequentially to indicate an order of reading, are less obvious conventions such the opacity of paper, a physical property that defines the page as having two sides whose relationship is linear and sequential rather than interpenetrating and simultaneous.<sup>137</sup>

Mye av dette er det rimelig å gi Hayles rett i; det hun nevner er visse strukturer som den trykte boka legger opp til, slik som siden som leseenhet og lineariteten som av

---

<sup>135</sup>Piper, *Book was there*, 4-5.

<sup>136</sup>Ibid., 11.

<sup>137</sup>Hayles, *Writing Machines*, 22-23.



konvensjon forutgår av arkets to sider. Det er selvsagt viktig å være bevisst på at særlig lineariteten absolutt ikke er noe som *må* følge av det faktum at boksidene påløper hverandre, det finnes eksempler på eksperimentering og brudd både med den trykkspesifikke konvensjonen, samt med andre, men flertallet bøker må likefullt sies å forholde seg til konvensjonene Hayles setter opp her. Man kan si at det trykte mediet legger visse premisser for hva som er mulig å uttrykke, for eksempel er tanken hennes om to sider som flyter inn i hverandre og opptrer simultant noe det er vanskelig å kunne tenke seg innenfor det trykte mediet.

I *Writing Machines* skriver hun videre om prosjektet “The Future of Reading” fra 2001, som inkluderte forskjellige såkalte “lesemaskiner” slik som the *Reading Eye Dog*, som var designet som en stor, stående robohund. Denne maskinen skanner trykt materiale man plasserer på den og bruker deretter et tekst-til-tale-program for å uttale ordene høyt. De metaforiske assosiasjonene som settes igang av dette er ifølge Hayles: trafikk mellom maskin og biologisk organisme; mellom kompanjong-kjæledyr (på grunn av hundeformen på roboten) og eier; trykte merker og oral produksjon; statisk bok og dynamisk tekst til tale-generator; kunstig intelligens og menneskelig kognisjon; lesing av tekst uten å forstå den, og for små barn som lytter til maskinen, å forstå hva som sies uten å være istand til å kunne lese det. Alle disse assosiasjonene, hevder Hayles, struktureres av gjenstandens materialitet, og er distinkt annerledes enn assosiasjonene som struktureres ut ifra en trykt bok. Slik kan hun igjen komme fram til konklusjonen at det å endre den materielle gjenstanden er å forandre både konteksten og premissene for å interagere med ordene, og dette er igjen med på å forandre ordenes mening.<sup>138</sup> For Hayles, som for Kittler, kan ikke uttrykket tenkes uten mediet, og når hun skriver at *the physical form of the literary artifact always affects what the words (and other semiotic components) mean*<sup>139</sup> samklinger det på underlig måte med Kittlers tanke om at ordet alltid er mediert, og at det igjen betyr at det meningsinnholdet det måtte romme ikke vil være «uavhengig av beskaffenheten til det mediet det formidles eller fastholdes i.»<sup>140</sup>

Hvis vi så går tilbake og kontrasterer dagens digitale tekster med boka i sitt tradisjonelle uttrykk, kan man spørre seg selv om hvordan vi idag kan holde, og ikke minst holde fast ved, digitale tekster. En interessant observasjon i så måte er den svært store mengden digitale verk som imiterer den trykte sidens design. Dette kan ha en rekke årsaker,

---

<sup>138</sup>Hayles, *Writing Machines*, 23.

<sup>139</sup>Ibid., 25.

<sup>140</sup>Her sitert fra Knut Ove Eliassens etterord til Friedrich Kittlers *Mediefilosofi* (2009). Friedrich Kittler og Knut Ove Eliassen, *Mediefilosofi*, (Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2007): 195.

men at det er en kombinasjon av 1) praktikalitet; det er relativt ukomplisert å lage, og 2) sidens struktur symboliserer litteraritet, strukturen konnoterer autoritet og betydning, potensielle lesere kjenner til strukturen og man kan slik lettere la seg ovetale om at dette er litteratur – et litterært verk, kan man til og med si.

Piper skriver at det for Augustin var bokas lukkethet, det at den kunne tenkes som en totalitet, det som gjorde den suksessfull som leseteknologi. Digitale tekster derimot, preges av at de gjennom sin nettverksform, forutsetter en stor grad av åpenhet. Deres form for lukkethet er i beste fall svak. Piper skriver at kanskje man istedet for å tenke seg digitale tekster som noe som kansellerer og nuller ut bokas lukkethet, kan tenke seg at de heller tilbakefører den til seg – men da med motsatt fortegn. Der bøker er lukkede på utsiden, men åpne inni, kan digitale tekster sies å snu dette forholdet på hodet; åpenheten, det at det er vanskelig å vite hvor konturene og grensene til teksten er, er mer tilsynelatende enn reel, fordi det alltid finnes noe som er utilgjengelig.<sup>141</sup> Dette kan ses i relasjon til Espen Aarseths refleksjon om at hypertextens potensiale, slik den ble framstilt av sjangerens tidlige teoretikere, som en realisering av forfatterens død – og dermed leserens fødsel, i beste fall kun er tilsynelatende, fordi det i realiteten alltid vil ligge en rekke premisser der som strukturer tekstens mulige retninger. Samtidig kan det også ses i sammenheng med det Søren Bro Pold skriver i artikkelen *Interface Perception*, at når vi ser et interface,<sup>142</sup> ser vi kun halve, siden den maskinelle – kybernetiske – delen, i stor grad er skjult, men likevel har stor betydning og effekt på det vi ser.<sup>143</sup>

Eksempelet som kanskje enklest illustrerer den kompliserte gripbarheten i digitale tekster, er verk hvor man konstant beveger seg mellom å avdekke og å skjule. Man må bevege musepekeren, av mange også kalt den elektroniske fingeren, over noe for å avdekke noe, men i det man avdekker et ord, forsvinner potensielt et annet, og selve det ordet du ved bevegelsen av pekeren avdekket, kan plutselig og uten forvarsel bli borte, forsvinne. Ved at kun et begrenset antall setninger tilgjengelige samtidig, og da kanskje også for begrenset tid, settes naturlig nok også våre lese –og tolkningsevner på prøve. Hva var det egentlig som sto i den forrige setningen, og hvordan relaterer den til den jeg leser nå? Revisjon og gjenlesning blir umulig, det er vanskelig å validere riktigheten av tolkningen sin, som det jo kan være i alle

---

<sup>141</sup>Piper, *Book was there*, 14-15.

<sup>142</sup>Interface = overflate

<sup>143</sup>“... [w]hen we look at an interface, we only see half of it, since the machinic, cybernetic part is largely hidden from our senses, though it still has effect. ” Søren Bro Pold, “Interface Perception”, i *Interface Criticism: Aesthetics Beyond Buttons*, red. Christian U. Andersen og Søren Bro Pold (København: Aarhus University Press): 92.

litterære verk, men her er det vanskelig å helt konkret finne tilbake til det man faktisk har lest<sup>144</sup>. Det er selvfølgelig mulig å åpne verket på nytt, men det gir ingen garanti for at du vil møte de samme setningene igjen, og i enda mindre grad i den samme rekkefølgen.

I teksten “Is there a Text on this Screen? Reading in an Era of Hypertextuality”, stiller Bertrand Gervais hovedspørsmålet: “How do we handle what cannot be held, what literally slips through our fingers? What can be said about reading a text whose primary mode is now virtual, mediated by a computer device whose complexity we do not always master?”<sup>145</sup> Der vi alltid har visst hvordan vi skal omgås bøker; vi lærer å lese når vi er unge, vi leker med bøker, blar gjennom sidene, ser på bilder og forsøker å forstå hva ordene betyr. Man kan si at boka naturaliseres; vi trenger ikke å tenke over dens utseende eller dens begrensninger for å være istand til å bruke den. Men kan vi lese en tekst på en skjerm på samme måten som vi leser en tekst trykket på papir? Vil det ikke, som Siegfried Schmidt skriver i “From Aura-Loss to Cyberspace”, være slik at *[t]hose socialized in a print culture are accustomed both to searching automatically for the “reference” of a chain of signs and to assigning each media offering the most coherent meaning possible*, mens de som er sosialisert i en audio-visuell kultur utvikle andre måter å søke etter mening på?<sup>146</sup> Kan vi ganske enkelt overta begrepene som er strukturert ut i fra en trykktbasert kultur, eller er “lesing” på nett i like stor grad browsing, surfing og navigering? Når papiret er borte og teksten kun er et bombardement av fotoner<sup>147</sup> på dataskjermen, kan vi da lese en *litterær* tekst på denne skjermen, kan vi analysere og tolke den, evaluere dens formale og estetiske kvaliteter?<sup>148</sup>

Av dette ser vi at selv om kategoriske dikotomier som lukket / åpen, og stabil / ustabil, på ingen måte er uttømmende og universelt gjeldende, er det likevel motsetninger mellom den trykte siden og den digitale teksten.

Spørsmålet er om taktilitet er en reel motsetning mellom det trykte mediet og det digitale, da som i at det ene har det og det andre mangler det: “Unlike books we cannot feel the impressions of the digital”, skriver Piper. Digitale tekster er på ett nivå “der”, de eksisterer et sted, å hevde noe annet ville være en “virtual fallacy”, men det å faktisk fatte akkurat *hvor*

---

<sup>144</sup> Med umulig menes naturligvis ikke at man ikke kan og bør gjenlese også et digitalt verk, men heller at man ikke har tilgang til den eksakt samme realiseringen av verket to ganger på rad.

<sup>145</sup> Bertrand Gervais, “Is there a Text on this Screen? Reading in an Era of Hypertextuality”, i *A Companion to Digital Literary Studies*, red. Ray Siemens og Susan Schreibman (Malden, Mass.; Blackwell Pub., 2007): 192.

<sup>146</sup> Siegfried J. Schmidt, “From Aura-Loss to Cyberspace”, i *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, red. Hans Ulrich Gumbrecht og Michael Marrinan (Stanford: Stanford University Press, 2003): 81.

<sup>147</sup> Foton er den norske oversettelsen av “photon”, som er ordet Gervais bruker. En foton er en energikvant av en elektromagnetisk stråling, og man kan derfor grovt sagt kalle den et “lyspartikkel”.

<sup>148</sup> Gervais, “Is there a text on this screen?”, 192.

de er, blir stadig vanskeligere å forstå og beskrive: “We cannot see, let alone finger, the source of the screen’s letters, the electromagnetically charged “hard drive”, without destroying it, though we can, in a telling reversal of fortune, touch our software.”<sup>149</sup>

Nettopp denne manglende åpenbare taktiliteten kan tenkes som et eksempel på hvordan auraen flyttes ut av objektene, og ikke lengre kan knyttes til objektets historiske kontekst, noe Clay Shirky også skriver om er det faktum at det prosessueres som tall: “Since all the data is digital (expressed as numbers), there is no such thing as a copy anymore. Every piece of data... is identical to every other version of the same piece of data”.<sup>150</sup> I motsetning til en bok, som er et analogt medie, som viser sin historisitet gjennom sin bruk, sin plassering der den står på hylla, kan digitale medier sies å skjule sin historisitet.

Som motsats til en tanke om digitale teksters manglende kropp, kan man med henblikk på teoretikere innen digital humaniora som tidligere nevnte N. Katherine Hayles hevde at dette snarere enn å oppheve det kroppslige elementet, kompliserer vår konvensjonelle tanke om bokas kropp. Digitale tekster har, som bøker, en kropp, de finnes et sted, kroppen er bare mindre tilgjengelig for oss, den er kompleks og ofte utenfor vår rekkevidde som lesere av teksten; det å muliggjøre at teksten kan leses, forutsetter at man ikke interagerer direkte med dens fysiske kropp, og slik blir den digitale tekstens kroppslige elementer de facto noe vi må se bort ifra - prosessene som muliggjør lesningen kan ikke berøres uten at man potensielt ødelegger maskinen man leser gjennom.

Hva så med framveksten av leseteknologier hvor man faktisk kan berøre skjermen? Kan man ikke si at dette er en måte å gripe teksten på? Det er snarere å tolke som et ønske og et behov for å gjenerobre taktiliteten i en verden som domineres stadig mer av skjermens tilstedeværelse. Uavhengig av hvor utviklet touch-teknologien blir, vil det ikke være noen sider å bla i. En digital tekst har ikke volum. Der hvor en bok kan måles i tykkelse, sider, som gir oss en kroppslig indikasjon på hvor vi er i leseprosessen, er det umulig å svare på hva som ligger etter den digitale “siden”. Hvis vi ikke lengre blar, så trykker vi, og slik kan man kanskje som Piper skriver tenke seg at trykkingen omgjør menneskelig bevegelse til en elektrisk effekt.<sup>151</sup> Samtidig er dette en måte å hevde det haptiske element i en digital kontekst.

---

<sup>149</sup>Piper. *Book was there*, 15.

<sup>150</sup>Clay Shirky, *Cognitive Surplus: creativity and generosity in a connected age* (New York: Penguin Press, 2010): 54-55.

<sup>151</sup>Piper, *Book was there*, 17.

## 2.10 Digital litteratur og digital litteraritet

Som vi har sett i forsøkene ovenfor på å definere litteratur og det litterære verket i sin generalitet, er det en svært vanskelig, om ikke umulig, oppgave. Men dersom man likevel forsøker, hvordan skal man da forholde seg til litteratur som oppstår under helt andre betingelser enn den tradisjonelt trykkbaserte og fysiske *boka*? Helt innledningsvis forsøkte vi å definere objektet – definere hva vi mener med betegnelsen digital – eller elektronisk – litteratur.

“Digital literature – also known as electronic literature – is a term for work with important literary aspect that require the use of digital computation.”<sup>152</sup> Denne definisjonen til Noah Wardrip-Fruin som også nevnes innledningsvis er relativt bred, men korrelerer i stor grad med definisjonen til N. Katherine Hayles i *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*: “Electronic literature, generally meant to exclude print literature that has been digitized, is by contrast “digital born”.<sup>153</sup> Vi ser at selv om definisjonene er mer eller mindre like, ligger det en forskjell i at Wardrip-Fruin kaller det digital litteratur, samtidig som Hayles kaller det elektronisk litteratur. Denne sammenblandingen av “digital” og “elektronisk” er betegnende for fagfeltet som helhet, og begge benevningene florerer om hverandre. John Cayley hevder at det er meningsløst å snakke om “digital” litteratur, fordi det digitale mer er et premiss litteraturen skapes under. Han hevder at det digitale på sikt vil falle bort naturlig, at etter hvert når paradigmeskiftet er fullstendig, kan all litteratur sies å være digital. Akkurat som trykk var rådende og dermed ensbetydende med hva som konstituerte litteratur, kommer det digitale til å være det rådende på sikt. Bruken av “elektronisk” derimot tar inn i seg at man benytter seg av visse prosesser som kun kan få sitt uttrykk ved hjelp av elektroniske medier. Definisjonen som en komité i The Electronic Literature Organization ledet av tidligere nevnte Wardrip-Fruin, er kanskje bedre, fordi den formulerer det uten å eksplisitt velge ut en av betegnelse: “work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer.”<sup>154155</sup>

---

<sup>152</sup>Wardrip-Fruin, “Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction and Expressive Processing”, 168.

<sup>153</sup> Hayles, *Electronic literature*, 3.

<sup>154</sup> Hayles 2008: 3

<sup>155</sup>Wardrip-Fruin definerer også digital litteratur i essayet “Five Elements of Digital Literature” som: ... [I] mean “digital” in relation to computers, specifically as it appears in computer engineering phrases such as “stored program electronic digital computer”. I mean literary work that requires the digital computation performed by laptops, desktops, servers, cellphones, game consoles, interactive environment controllers, or any of the other computers that surround us. I think that’s what most of us mean, even if we’ve come to it in an ad-hoc way. ” Noah Wardrip-Fruin, “Five Elements of Digital Literature”, i *Reading Moving Letters: digital*

Allerede her ser vi konturene av et hovedproblem, for hva er et verk med et viktig litterært aspekt? Å skulle holde fast på et verkbegrep i en digital kontekst er vanskelig nok, men man skal altså vurdere hvorvidt det litterære aspektet ved verket er viktig. Ikke bare arver digital litteratur definisjonsproblemene litteratur som kategori inneholder, nå må man altså vurdere de forskjellige medieuttrykkene et verk kan inneholde for å finne ut om det litterære aspektet er viktig nok. I et multimodalt verk, som digitallitterære verk er, er det rimelig å anta at et slikt litterært aspekt hovedsakelig vil vurderes ut i fra den tekstlige komponenten. Hvilken posisjon har teksten i forhold til de andre mediale uttrykksformene i verket, slik som for eksempel det visuelle, det lydlige eller det interaktive? I hvilken grad er teksten avgjørende for å påvirke møtet vårt med verket? Astrid Ensslin mener at vi med digital litteratur må forsøke å fokusere på verk som har styrende tekstkomponenter, altså hvor tekstdelen ikke bare supplerer de andre medieuttrykkene:

... [I] contend that we can only use the term “digital literature” if and when the reception process is guided by if not dominated by “literary” means, i.e. By written or orally narrated language rather than sequences of images – no matter how short and allusive text chunks or lexias, may be.<sup>156</sup>

Nettopp denne problemstillingen om hvor mye tekst et verk bør inneholde for at det skal kunne kalles digital litteratur, og hvilken betydning den eventuelle teksten har i verket, kan ses både som eksempel på vanskeligheten med å definere feltet, samtidig som det eksemplifiserer et behov og ønske om å opptas og å aksepteres som litteratur. Vanskeligheten med å definere et objekt – ved å definere hva digital litteratur egentlig er – gjør at man kanskje også burde stille spørsmål ved nettopp behovet for å skulle defineres nettopp som litteratur. I hvilken grad kan digital litteratur være litteratur og i hvilken grad er det litteratur mer enn det er kunst, performance, event, eller kanskje til og med spill?

Spørsmålet man kan stille seg er naturligvis i hvor stor grad den digitale komponenten er avgjørende. Dette er noe også Davin Heckman viser til når han påpeker at selv om definisjonen Electronic Literature Organization foreslår ikke unngår den generelle problematikken ved en definisjon av litteratur, er den i det minste tydelig på hva den mener med “elektronisk”:

---

*literature in research and teaching: a handbook*, red. Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer og Peter Gendolla (Bielefeld: Transcript, 2010): 29.

<sup>156</sup>Astrid Ensslin, “From Revisi(tati)on to Retro-Intentionalization”, i *Reading Moving Letters: digital literature in research and teaching: a handbook*, red. Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer og Peter Gendolla (Bielefeld: Transcript, 2010):148.

While this definition does not move us beyond a pragmatically tautological definition of literature, it does indicate, quite clearly, what is meant by the term ‘electronic.’ Rather than being purely descriptive, suggesting that electronic literature is literature via an electronic medium, this definition specifies that the ‘literary aspects’ themselves ‘take advantage’ of the computer. In other words, it implies that the question of electronic literature spins upon the very ways in which the digital medium itself can be put to ‘literary’ use.<sup>157</sup>

At digital litteratur har andre egenskaper enn tradisjonell trykt litteratur, kan man argumentere for, men hvorvidt det endrer persepsjonen og forståelsesmåten til leseren, er et vanskeligere spørsmål å svare på. Representerer skjermen virkelig en så stor endring i lese måte? Hayles’ eksempel fra *Writing Machines* var hvordan trykt litteratur legger opp til siden som leseenhet, og favoriserer, om ikke krever, en lineær lesning, og ikke tillater tekst som glir over i hverandre, penetreres, og slik skaper nye leseveier. Hun har naturligvis rett i at dette rent fysisk ikke lar seg gjøre i trykte verk, den rent konkrete bevegelsen av bokstaver og ord, lar seg ikke gjennomføre i det trykte mediet. Likefullt finnes det eksempler på trykt litteratur som utfordrer og forsøker å påvirke en lineær lesestrategi. Eksempler på dette er blant annet Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* og Jacques Derridas *Glas*. I sistnevnte løper to tekster parallelt nedover siden i noe man kan kalle spalter, eller eventuelt kolonner. På tross av at de to tekstene, som hver for seg er å regne som meningsbærende enheter, ikke kan sies å rent fysisk løpe inn i hverandre, er spørsmålet hvorvidt ikke dette også er med på å skape nye lesestrategier. Lineariteten blir utfordret ved at man stilles ovenfor spørsmålet om man skal lese linje for linje, eller tekst for tekst. Av dette skapes nye meningsdannelser, tekstene påvirker og kontaminerer hverandre simultant. Når utfordringen av lineariteten ikke er noe som er eksklusivt for digitallitterære tekster, men også kan opptre i trykk, må man forsøke å tenke hva som er spesifikt for tekster som ikke har trykk som sitt opprinnelige uttrykk. Hva er det spesifikt mediet påvirker i meningsdannelsen?

---

<sup>157</sup>Davin Heckman, 2011. “Technics and Violence in Electronic Literature”, i *Culture Machine*, vol. 12. (2011): 3-4. Tilgjengelig fra: <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewDownloadInterstitial/435/464>

# 3 Fortolkning eller nærvær

Dersom man har etablert at digitallitterære verk kan være litteratur, hvordan skal vi så nærme oss slike verk på en mest fruktbar måte? I hvor stor grad Leser vi egentlig, bør man kanskje heller snakke om betraktning eller interaksjon? Hvordan yter man digitallitterære verk mest rettferdighet i vår omgang med dem, bør fokuset vårt ligge i å etterstrebe en tradisjonell nærlesningsteknikk som i stor grad har ligget og ligger som et fundament for tradisjonelle litteraturstudier, eller bør vi ha et større fokus på den singulære opplevelsen og erfaringen av verket? Innledningsvis skal vi se på to trykktbaserte og en digital utfordring til litteraturforståelse og lesning.

## 3.1 Trykte og digitale utfordringer til litteratur og lesning

Two very determined, partial, and particular passages, two samples. But perhaps the example trifles with the essence.

First passage: religion of flowers. In *Phenomenology of Spirit*, the development of natural religion always has the form of a syllogism: the mediate moment, "plant and animal," includes a religion of flowers. Flower religion is not even a moment or station. It all but exhausts itself in a passage (*Übergehen*), a disappearing movement, the effluvium floating above a procession, the march from innocence to guilt. Flower religion would be innocent, animal religion culpable. Flower religion (a factual example of this would come from Africa, but above all from India) no longer, or hardly, remains; it proceeds to its own placement in culpability, its very own animalization, to innocence becoming culpable (*culpable*) and thus serious. And this insofar as the same, the self (*Selbst*) has not yet taken place, has given itself, still, only (in) its representation (*Vorstellung*). "The innocence of the flower religion, which is merely the self-less representation of self, passes into the seriousness of warring life, into the guilt of animal religion;

"Die Unschuld der Blumenreligion, die nur selbstlose Vorstellung des Selbst ist, geht in den Ernst des kämpfenden Lebens, in die Schuld der Tierreligion, die Ruhe und Ohnmacht der anschauenden Individualität in das zerstörende Fürsichsein über."

the quiet and impotence of contemplative individuality pass into destructive being-for-self."

always look sideways toward India in order to follow this enigmatic passage, which passes very badly, between the Far West and the Far East. India, not Europe, nor China. A kind of historic strangulating bottleneck. Contracted as Gibraltar, "a sterile and costly rock," the pillars of Hercules whose history belongs to that of the Indies route. In this somewhat shifting channel, the East-West-Euroafrican panorama infinitely narrows. A point of becoming. The rocky point has often changed name, nonetheless. The promontory has been called Mons Calpe, Notre-Dame-du-Roc, Djebel Tarik (Gibraltar)

phallus that thus stood in the air, "almost as big as the rest of the body." At the beginning, then, the phallic columns of India,

Second passage: the phallic column of India. The *Aesthetic* describes its form in the chapter on "Independent or Symbolic Architecture." It is said to have spread toward Phrygia, Syria, and Greece where, in the course of the Dionysiac celebrations (according to Herodotus as cited by Hegel), the women were pulling the thread of a

The other — lets the remain(s) fall. Running the risk of coming down to the same. Falls (to the tomb(stone)) — two times the columns, the waterspouts (*trombes*) — remain(s).

Perhaps the case (*Fall*) of the *seing*.

If *Fall* marks the case, the fall, decadence, failure or fissure, *Falle* equals trap, snare, springe, the machine that grabs you by the neck [*cou*].

The *seing* falls (to the tomb(stone)).

The remain(s) is indescribable, or almost so: not by virtue of an empiric approximation, but rigorously undecidable.

"Catochresis . . . n. 1. Trope wherein a word is diverted from its proper sense and is taken up in common language to designate another thing with some analogy to the object initially expressed; for example, a tongue [*langue*], since the tongue is the chief organ of spoken language; a looking glass . . . a leaf of paper. . . . It is also a catochresis to say: ironclad with gold; to ride a hobbyhorse. . . . 2. Musical term. Harsh and unfamiliar dissonance. —E. Κατάχρησις, abuse, from κατά, against, χρῆσις, usage."

"Cataphaque . . . n. Platform raised as an honor, in the middle of a church, to receive the coffin or effigy of a deceased. . . . —E. Ital. cataphaco; Low Latin cataphalus, cadafaldis, cadafalle, cadapallus, cadaphallus, chafallus. According to Du Cange, cata derives from the Low Latin cotus, a war machine called cat after the animal; and, according to Diez, from catare, to see, to regard; after all [*du reste*], finally, these two etymologies merge, since cotus, cat, and catare, to regard, share the same root. There remains falco, which, given the variants of the Low Latin where p appears, can be only the German word balk (see BALCONY). Cataphaque is the same word as scaffold (see that word [*échafaud*]).

"Cataglottism . . . n. Term from ancient literature. The use of abstruse words. —E. Καταγλωττισμός, from κατά, indicating abstruse, and γλῶσσα, word, tongue, language (see GLOSS [*glose*])." Littré. The ALCS sound, cack, explode (*éclatent*), reflect and (re)turn themselves in every sense and direction, count and discount themselves, opening—here (*ici*)—in the stone of each column a variety of inlaid judas holes, crenels, Venetian shutters [*jalousies*], loopholes, to see to it not to be imprisoned in the

Figur 1: *Glas*, Jacques Derrida, ovs. John P. Leavey, Jr. og Richard Rand, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1986, 2.



La oss se på tre forskjellige tekster som alle utfordrer lineariteten som grunnleggende prinsipp. To av tekstene, *Glas* og *House of Leaves*, er i trykt format, mens den siste *Loss of Grasp* av Serge Bouchardon og Vincent Volckaert, kun eksisterer digitalt på internett.

Utdraget ovenfor er fra den engelske oversettelsen av Derridas *Glas* fra 1986, som opprinnelig ble utgitt på fransk i 1974, og eksemplifiserer hvordan ulike tekstenheter blandes sammen og dermed utfordrer nettopp tanken om tekstens enhet og avsluttethet, og da i trykt form. I den ene kolonnen finner vi en tekst om Hegel, og i den andre finner vi en tekst som omhandler Jean Genet. Iblandet finner vi en rekke kommentarer og sitater i midtkolonnen og også inni den løpende teksten, som sitatet fra *Åndens fenomenologi* plassert innrammet i teksten om Hegel omtrent midt på siden. I tillegg ser vi typografisk eksperimentering, som varierende skriftstørrelse.

Teksten er helt klart krevende for leseren, og sammenblanding av sitater fra originaltekster og de to tekstene som i seg selv og gjør krav på å være meningsbærende enheter, utfordrer leseprosessen. Spørsmålet er hva som skjer med lesningen når lineariteten, som man er vant til å tenke som den gjeldende lesestrategien, blir utfordret. Spørsmålet om hvorvidt en tekst som *Glas* ifølge Aarseths definisjoner bør klassifiseres som ergodisk eller nonergodisk er komplisert og avhenger av om komponenten av nontriviell innsats som kreves kan anses å være stor nok, noe som selvfølgelig er vanskelig å avgjøre. Krever teksten noe annet av deg enn blading av sider og bevegelse av øyne for å finne veien i teksten? Allerede på første side av *Cybertext* presiserer Aarseth at:

If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.<sup>158</sup>

Det viktige å notere seg her er bruken av ordet “triviell”, som i første omgang må tolkes som å gjelde på det rent konkrete, fysiske planet. På et overordnet fysisk nivå må man vedgå at *Glas* begrenser seg til blading av sider og bevegelse av øyne, riktignok i variert og udefinert rekkefølge. Den ergodiske teksten som forutsetter nontriviell innsats har naturligvis ikke utelukkende en fysisk side, men forståelsen av Aarseths innledende bruk av trivialitet/nontrivialitet har den fysiske komponenten av verket som utgangspunkt for inndelingen. Den fysiske komponenten – hva verket helt konkret krever at du gjør for å kunne

---

<sup>158</sup> Aarseth, *Cybertext*, 1-2.

lese det – vil igjen påvirke lesningen og fortolkningen av verket. På et overordnet fysisk nivå kan man lese *Glas* kun ved hjelp av øyebevegelse og blading av sider, og dermed vil ikke teksten utifra en slik definisjon kunne kalles ergodisk.<sup>159</sup> Dersom man derimot fokuserer på trivialitet/nontrivialitet i et meningskonstituerende perspektiv, og fokuserer på hva teksten krever av leseren for å kunne finne meningsbærende strukturer og veier i teksten, kan den likevel sies å inneha ergodiske elementer; den forutsetter riktignok kun bevegelse av øyne og blading av sider, men er likevel krevende for leseren ved at den forutsetter konsentrert lesning for å finne en meningsskapende vei i teksten – man kan si at man selv skaper teksten ved at man velger hvilken lesestrategi man tar. Man vil måtte ta en avgjørelse om hvordan man skal lese teksten, skal man lese det som tilsynelatende er en løpende, sammenhengende tekst i den ene kolonnen på hver side, eller skal man lese linje for linje, fra den ene kolonnen til den neste, for så å lese eventuelle kommentarer mellom kolonnene? Skal man lese side for side, eller én kolonne over flere sider før man skifter til neste? Dersom man velger en tilnærming hvor man følger én enkelt kolonne nedover i et naturlig lesenhet som et avsnitt eller kapittel, vil man stadig være bevisst ordene og setningene i den andre kolonnen, samt kommentarene og sitatene som kan opptre i en løpende kolonne eller mellom dem. Uavhengig av hvor mye man konsentrerer seg om å lese en tilsynelatende enhet av gangen, vil man stadig bli minnet på det faktum at det finnes andre ord og setninger på siden, som potensielt kan gjøre noe med meningsinnholdet. Som leser vil man kontinuerlig befinne seg i en posisjon mellom ønsket om å forstå det man leser i den tilsynelatende enheten, samtidig som man vil spørre seg selv om den valgte strategien er den beste; går man glipp av noe som potensielt kunne utvidet enten forståelsen eller opplevelsen? Slik kan man si at også i *Glas* vil man bli minnet på alt man ikke hører, alt man ikke får med seg, alle de mulige kombinasjonene,<sup>160</sup> forskjellen er riktignok at det i dette tilfellet vil være på det meningsskapende nivået, ikke det rent konkret fysiske. I motsetning til en digital hypertekst hvor et valg utelukker et annet, kan man i *Glas* potensielt, fordi den eksisterer som en trykt bok faktisk lese samtlige ord som er samlet innenfor permene. Problemene i forhold til lesestrategier som teksten stiller leseren ovenfor er likevel mange. Det er stadig noe som forstyrrer, utfordrer, og potensielt utvider teksten. Teksten utfordrer også vedtatte sjangergrenser ved at man sidestiller filosofi og litteratur i hver sin kolonne, og slik påvirker de to hverandre. Det kan ses som eksempel på hvordan

---

<sup>159</sup>Aarseth, *Cybertext*, 1-2.

<sup>160</sup>Nettopp dette er noe av det som Aarseth hevder er spesifikt for lesningen av cybertekster: “...[w]hen you read from a cybertext you are constantly reminded of inaccessible strategies and paths not taken, voices not heard.” Ibid., 3.

sjangrene kan inneholde elementer av den andre, noe man ser ved å lese de parallelt. *Glas* må tenkes som et forsøk både på å forstyrre konvensjonen om den enkelte meningsbærende enhets identitet og uavhengighet, men også tanken om stabile sjangergrenser. Derridas fokus i *Glas* kan sies å ligge på det som ligger “mellom” kategoriene, *mellom* sjangre, som litteratur og filosofi, mellom tekster. Grensene for tekstene er ikke sikre, og utfordres av andre tekster. Som leser avbrytes man av andre tekster, og man kan tenke seg Derridas *Glas* som en kombinasjon av en triviell og en non-triviell lesetilnærming, hvor man selv kan velge hva man synes er mest fruktbart. I motsetning til svært mange ergodiske tekster setter ikke *Glas* opp klare retningslinjer for hvordan den skal leses, likevel er de separate tekstenhetene av såpass krevende slag at en non-triviell konsentrert lesning i de fleste tilfeller vil velges av leseren. Der hvor en elektronisk hypertekst vil legge klare føringer for leseren som ønsker å slippe å stadig vende tilbake til den samme linken, vil *Glas* istedet forutsette en vurdering av hvilken strategi man som leser føler gir best utbytte. Det er heller ikke gitt at lesestrategien trenger å være stabil gjennom teksten, kanskje må man tilpasse eller endre lesningen underveis, noe som igjen kan føre til revisjon og forandring i meningsinnhold. Jay David Bolter skriver i *Writing Space*: “In *Glas* Derrida lays down a textual space and challenges his reader to find a path through it. Whatever else he is doing, Derrida is certainly writing topographically, as if for a medium as fluid as the electronic.”<sup>161</sup>

“...[A]s if for a medium as fluid as the electronic”, hva mener Bolter når han hevder dette? Som tidligere nevnt kan *Glas* ifølge Hayles definisjon av hypertekst i “Print is flat, Code is deep”,<sup>162</sup> samtidig som den, på tross av at den ikke tilfredsstiller alle Aarseths krav, kan sies å inneha ergodiske elementer.

*Glas* kan kalles en hypertekst av den grunn at den innehar en rekke mulige leseveier som, med varierende grad av plausibilitet riktignok, hver for seg kan sørge for meningsforskyvninger.

I kapittelet “Hypertext and Critical Theory” i den nyeste utgaven av teoriboka si om hypertekst<sup>163</sup>, *Hypertext 3.0* fra 2006, skriver George P. Landow følgende om Derridas eksperimenter med hypertekst:

---

<sup>161</sup>Bolter, *Writing Space*, 109.

<sup>162</sup>“multiple reading paths; some kind of linking mechanism; and chunked text (that is, text that can be treated as discrete units and linked to one another in various arrangements).” Hayles, “Print is flat, code is deep”, 71.

<sup>163</sup>Den første utgaven kom ut i 1992 og bar navnet *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. *Hypertext 3.0* fra 2006 er en oppdatert versjon, og er den foreløpig siste utgivelsen.

Derrida's groping for a way to foreground his recognition of the way text operates in a print medium – he is, after all, the fierce advocate of writing as against orality – shows the position, possibly the dilemma, of the thinker working with print who sees its shortcomings but for all his brilliance cannot think his way outside this mentalité.<sup>164</sup>

Ifølge Landow innser Derrida fullt og helt at en ny, friere og rikere tekstform, som i større grad er sann mot våre potensielle opplevelser, kanskje til og med også til våre reelle, men ennå ikke gjenkjente opplevelser, forutsetter det han kaller “discreet reading units”.<sup>165</sup> For Derrida ligger denne potensialiteten i å bryte ned tegnet, ta det ut av sin opprinnelige og tilsynelatende stabile setting: “Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written ... can be cited, put between quotation marks. ”, og dette gjør at tegnet kan frigjøre seg fra enhver gitt kontekst og åpne opp for utallige nye og ukontrollerbare kontekster.<sup>166</sup> Gjennom dette mener Landow å se konturene av at Derridas møte med hypertekst strekker seg mot et nytt tekstbegrep, som han både beskriver og hyller, men kun selv kan uttrykke det og presentere det gjennom de redskapene han kjenner til og behersker, i dette tilfellet punktutasjon, som igjen er assosiert med en bestemt form for skriving.<sup>167</sup>

Likevel mener Landow at Derrida er den av kritiske teoretikere som kanskje best av alle forsto at framveksten av elektronisk komputasjon og medieforandringer er med på å utfordre lineariteten og boka som kulturelt dominante paradigmer. I *Dissemination* skriver han øg innledningsvis at vi gjennomgår en periode hvor bokas form oppheves og ikke lengre føles like naturlig og selvsagt som tidligere. Utfordringen av lineariteten som er også det som ifølge Derrida det som igjen vil føre til bokas død. Fordi hypertekst ikke har noe stabilt senter, men er satt sammen av linkede tekster som ikke har ett tydelig utspringspunkt, vil man gjennom lesningen stadig måtte skape et sentrum man kan orientere seg utifra, men dette sentrumet vil stadig måtte reviseres og slik skapes en bevegelse hvor man kontinuerlig bygger opp for så å igjen bryte ned de sentrumene man skaper.<sup>168</sup> Fordi man forsøker å finne veien gjennom informasjonen – i hyperteksten eksemplifisert ved linken - må man skape midlertidige sentrum; man vil altså kunne si at det er ønsket om forståelse eller eventuelt å forhindre at man ikke stagnerer i lesningen av teksten at man må skape seg visse punkter fra hvor man kan finne veien videre gjennom teksten. Nettopp denne tanken korrelerer slik vi ser i stor grad

---

<sup>164</sup>Landow, *Hypertext 3.0*, 54.

<sup>165</sup>Ibid., 53.

<sup>166</sup>Ibid.

<sup>167</sup>“...[H]e can only present it in terms of those devices – here those of punctuation – associated with a particular form of writing. ” Her må man forstå “a particular form of writing” som trykkbasert skriving, hvor slik som typografi og tegnsetting blir en avgjørende faktor i mye større grad enn i elektronise hypertekster. Ibid., 54.

<sup>168</sup>Ibid., 56.

med Aarseths utsagn om at Bathes sitt *tnesis*-begrep vanskelig lar seg anvende på hypertekster, nettopp fordi den adspredte lesningen og skummingen av passasjer potensielt vil gjøre at leseren ender opp med å gå rundt i sirkler og stadig møte på de samme linkene. I tradisjonell trykt litteratur, hvor siden er det gjeldende prinsipp, vil man ikke i like stor grad møte dette problemet. Spørsmålet om forståelsen er nødvendigvis fremdeles til stede, men siden som en tilsynelatende meningsbærende enhet gjør at man, om enn bare for seg selv, kan komme seg enklere unna med en adspredt tilnærming til teksten man leser; neste side er tilsynelatende en ny start, er en ny enhet man kan skape mening innenfor. I tillegg kan siden som struktur sies til å invitere til en tanke om avsluttethet – avrundethet – siste side er med på å definere forståelsen vår av alle de forutgående sidene.

Landow hevder at hyperteksten på et helt grunnleggende plan er et intertekstuell system, og derfor har en større mulighet til å sette fokus på intertekstualitet på en måte som tekst som er bundet til siden ikke besitter.<sup>169</sup> Dette gjør at hyperteksten snarere enn å oppfylle strukturalistiske og poststrukturalistiske påstander setter nettopp disse påstandene på en virkelig prøve.

Hypertekstens forhold til intertekstualitet er et interessant tema, og Landow nevner også Mikhail Bakhtins romanstudier hvor han framhever romanens dialogiske, flerstemmede polyfoni, som en av kvalitetene som skiller sjangeren fra eposet. For Bakhtin “[p]arodierer [romanen] de andre genrene (nettopp som genrer), avslører deres formelle og språklige vilkårlighet, fortrenger enkelte genrer, innlemmer andre, revurderer og reaksuenterer dem.”<sup>170</sup> Romanen eksisterer altså ikke som enheten til en enkelt bevissthet som tar andre bevisstheter og implemeterer dem som objekter i seg selv, men formes av interaksjonen mellom en rekke bevisstheter, hvor ingen fullstendig inntar posisjonen som objektet til det andre.

I romanen er det likevel ikke plass til ikke- deltagende tredjepersoner, de har ingen posisjon i en utstrakt tanke om verket. Det er dette Landow mener hypertekstualitet utfordrer ved at den kan tillate og invitere til prosesser hvor man kan være både en leser og skriver samtidig – en *wreader* – og dette er med på å konstant destabilisere samklngen til de forskjellige stemmene et verk innehar.

---

<sup>169</sup>Landow, *Hypertext 3.0*, 55.

<sup>170</sup>Bakhtin, Mikhail, “Epos og Roman: Om romanstudiets metodologi”, ovs. Jostein Børtnes, i *Moderne Litteraturteori .En antologi (2. utgave)*, red. Atle Kittang, Arild Linneberg og Arne Melberg (Oslo: Universitetsforlaget, 2008): 121.

### 3.2 *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski

*House of Leaves* (2000) er en roman teoretikere innenfor det digitallitterære feltet har interessert seg for og skrevet om. For N. Katherine Hayles er boka et eksempel på remediering, hvordan egenskaper ved et medie overføres til et annet:

None of the dynamics displayed in *House of Leaves* is entirely original, yet the bits and pieces add up to something very specific if not unique. What distinguishes *House of Leaves* is the way it uses familiar techniques to accomplish two goals. First, it extends the claims of the print book by showing what print can be in a digital age; second, it recuperates the vitality of the novel as a genre by recovering, *through the processes of remediation themselves*, subjectivities coherent enough to become the foci of the sustained narration that remains the hallmark of the print novel.<sup>171</sup>

Nøkkelordet her kan sies å være remediering. Datamaskinen har ofte blitt regnet som fyllestgjørelsen av Kittlers profeti om et medie som tar alle andre medier opp i seg, og ifølge Hayles er det som om *House of Leaves* ønsker å imitere datamaskinen, og nærmest spise alle andre medier gjennom remedieringen. Ved å forsøke å inkorporere andre medier i seg er det som om teksten ønsker å beskytte og befeste sin posisjon som nettopp roman, men inkorporeringen – spisingen av andre medier – setter sitt merke på tekstens kropp, og gjør den til noe helt annet enn en roman i tradisjonell forstand.<sup>172</sup>

Videre hevder Hayles at remedieringen ikke bare er noe som man kan se på teksten, men at det også er tilstede som ledemotiv gjennom hele romanen. Hun mener å finne et mønster hvor romankarakterenes adferd kan ses i sammenheng med medieringen. Dersom forholdene mellom karakterene ikke er mediert gjennom innskripsjonsteknologier forfaller de, samtidig som de på den andre side beveger seg mot intimitet når de er mediert.<sup>173</sup>

Også Mark B. N. Hansen insisterer i sitt essay *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves* på romanens fokus på teknologisk medialitet: "House of Leaves is obsessed with technical mediation and the new media ecology that has been introduced and expanded since the introduction of technical recording in the nineteenth century.", skriver han, og hevder videre at Danielewski ved å utforske den trykte bokas begrensninger, samtidig som han holder seg innenfor den trykte formen, at man kan vise fram

---

<sup>171</sup>Hayles, *Writing Machines*, 112. Kursiveringen er Hayles sin.

<sup>172</sup>Ibid.

<sup>173</sup>Ibid., 114.

de den hybride mediefaunaen vi har idag, og slik transformere romanen til å ligne en kropp som utsettes for utvikling og deformering. Der hvor Hayles stiller spørsmål ved hvorvidt *House of Leaves* representerer gjenfødselen av romanen eller om den representerer romanens tilbakefall til fordel for en mer hybrid diskurs, som ennå ikke har et spesifikt navn, mener Hansen at *House of Leaves* viser fram de forskjellige medienes begrensninger, for deretter å hevde det trykte ord som overlegent.<sup>174</sup> Både Hayles og Hansen trekker fram hvordan *House of Leaves* insisterer på sin rolle som en trykt roman.

I bildet av de to sidene av *House of Leaves* nedenfor er det første vi legger merke til de to kvadratene, det ene svart, og det andre hvitt, som er plassert mitt i hvert sitt tekststykke. På den venstre siden ser vi en tekst som typografisk er satt opp slik at man må lese horisontalt, samtidig brytes den lineære lesningen opp ved det faktum at det er en svart kvadratisk boks inne i den horisontalt løpende teksten, og som leser spør man seg om denne boksen skjuler av potensiell betydning for teksten. Tar man i betraktning det som står øverst på siden: “Ironically, the very technology which instructs us to mistrust the image also creates the means by which to accredit it.”,<sup>175</sup> kan man tolke de to kvadratiske boksene som disse to sidene, det som visker ut, det svarte, fjerner sporene, og det hvite, det åpne – som lerretet. Utifra denne tolkningen er det også verdt å notere seg at den svarte er betydelig mindre og potensielt kan passe inn i den hvite.

Også den hvite tomme kvadraten kan sies å være en forstyrrende faktor i lesningen av teksten på siden, noe også Hansen berører i essayet sitt, samtidig som han også påpeker at dette etablerer tekstens nære relasjon til digital teknologi:

Thus while it playfully alludes to the capacity of text to mimic the effects of technical recording media, this culmination also foregrounds a deeper engagement of the text with digital technology: made to coincide with a citation championing the improvements in real-time (analog) orthographic recording technology, the abrupt growth of the text box into an unwieldy blank field obstructing the text beneath hints at the potential disjunction between textuality and technical recording media.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Hayles, *Writing Space*, 112; Mark B.N. Hansen, “The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*”, i *Contemporary Literature*, Vol. 45, Nr. 4 (vinter 2004): 599. Tilgjengelig fra <http://www.jstor.org/stable/3593543>

<sup>175</sup> Mark Z. Danielewski, *House of Leaves* (New York: Pantheon Books, 2000): 144-145.

<sup>176</sup> Hansen, “The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*”, 610.

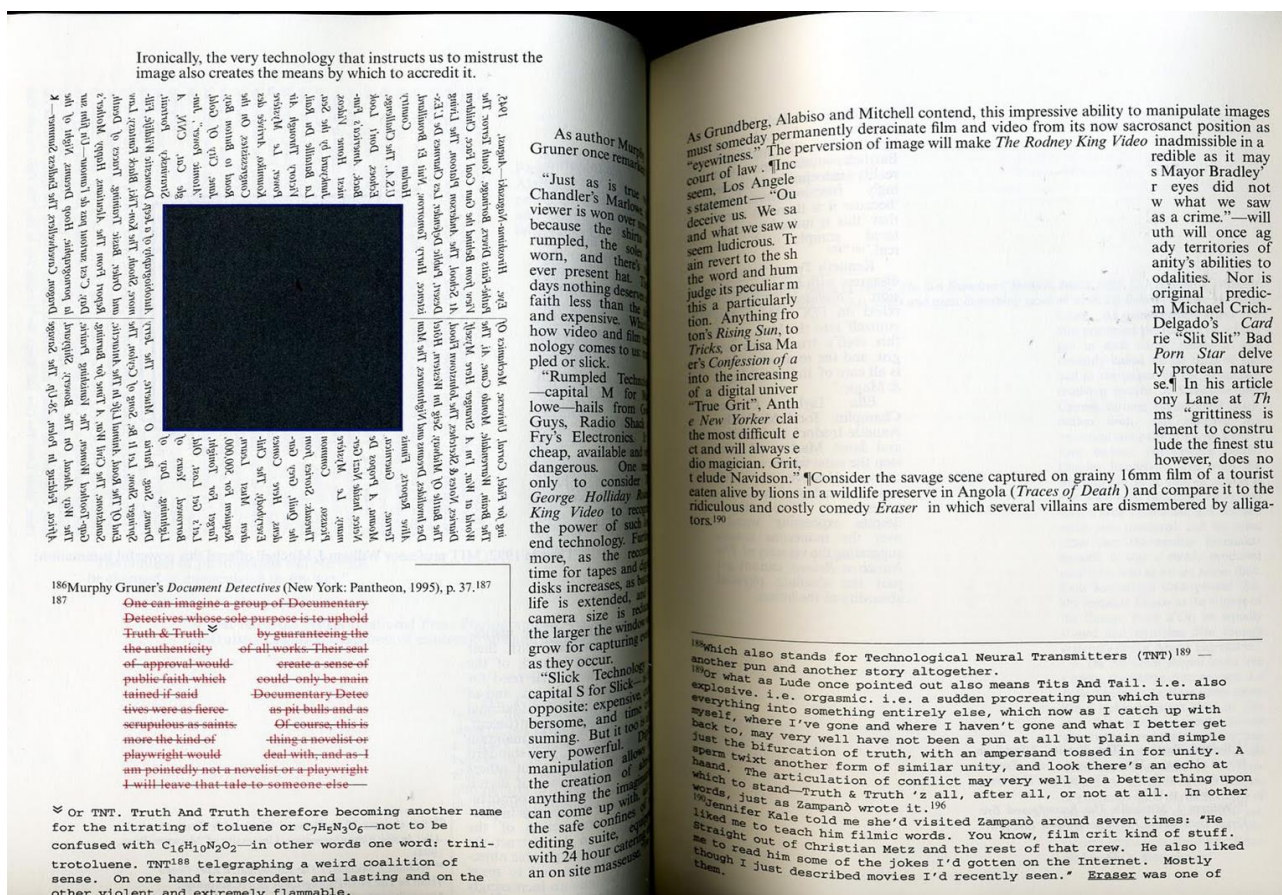


Fig. 2: *House of Leaves*, Mark Z. Danielewski, 144-145.

### 3.3 Multimodalitet

Som tidligere nevnt kan digital litteratur sies å ofte være det man kaller multisensoriske, det vil si at de aktiverer flere sanser samtidig. Måten dette gjøres på er gjennom å benytte seg av flere medieformer i verkets uttrykk. Multimodalitet, eller multimedialitet,<sup>177</sup> kan også finnes sted i den trykte boka, da riktignok med noen flere begrensninger.

Multimodalitet, definerer Alison Gibbons i sin mest opprinnelige form som, “the

<sup>177</sup> *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* referer Gibbons til Cranny-Francis som ikke problematiserer skillet mellom «multimodality» og «multimediality», noe Gibbons mener er uriktig av den grunn at multimodalitet er et bredere fenomen som relateres til koeksistensen av semiotiske måter, mens multimedialitet er noe som skapes gjennom kombinasjon av mediateknologier, men multimediatekster er riktignok multimodale. Alison Gibbons, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* (New York: Routledge, 2012): 19.



coexistence of more than one semiotic mode within a given context.”<sup>178</sup> Selv om det strengt talt ikke finnes noe man kan kalle for monomodalitet, fordi alle våre språkhandlinger er underlagt en rekke andre betingelser, som eksempelvis syn, intonasjon og gestikk, kan man si at utviklingen av digital teknologi har ført til en økning i produksjonen av multimodale produkter og at dette igjen har ført til et fokus på hvordan dette påvirker både produksjon og persepsjon.

Med dette som bakgrunn kan man argumentere for at *House of Leaves* er nettopp et multimodalt verk som utnytter mulighetene disse forskjellige semiotiske systemene åpner for. “As a multimodal object”, skriver Gibbons, “*House of Leaves* is brimming with typographical trickery and inventive visual designs that share many commonalities with concrete poetry. In many of the novel’s narrative sequences, text traverses the page, frequently changing direction and page-location or forming imagistic designs, all of which bear relevance to the narrative action within the present moment of reading.”<sup>179</sup>

Kanskje kan man tenke seg *House of Leaves* som et forsvar for den trykte bokas fortsatte relevans i en tid hvor mediemangfoldet stadig utvider seg og slik utfordrer den trykte boka som norm. For at boka skal være motstandsdyktig må den ta inn over seg utviklingene som skjer og være forberedt på å implementere visse prinsipper fra nyere medier, samtidig må den være istand til å vise, gjerne gjennom å sammenstille disse elementene med elementer knyttet opp mot tradisjonell trykt litteratur, hva som er spesifikt ved den trykte boka som uttrykksform. *House of Leaves* utfordrer lineær lesning med setningen, avsnittet og kapittelet som meningsbærende enheter, samtidig som den forholder seg til det sentrumet boka utgjør. I et intervju med Danielewski som Hansen siterer i essayet sitt, presiserer han målet sitt, nemlig å gjeninnføre romanen som relevant sjanger og boka som et relevant medie:

[B]ooks don't have to be so limited. They can intensify informational content and experience. Multiple stories can lie side by side on the page.... Words can also be colored and those colors can have meaning. How quickly pages are turned or not turned can be addressed. Hell, pages can be tilted, turned upside down, even read backwards.... But here's the joke. Books have had this capacity all along. .... Books are remarkable constructions with enormous possibilities. .... But somehow the analogue powers of these wonderful bundles of paper have been forgotten. Somewhere along the way, all its possibilities were denied. I'd like to see that perception change. I'd like to see the book reintroduced for all it really is.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup>Gibbons, Alison. 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature.*, s.8

<sup>179</sup>Gibbons s.46

<sup>180</sup>Hansen, “The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*”, 597.

Det finnes også helt konkrete linker mellom Danielewskis *House of Leaves* og Jacques Derrida. I essayet “This is Not For You”: Nihilism and The House that Jacques Built”, påpeker Will Slocombe at det i tilfellet *House of Leaves* er mulig å tenke seg huset boka omhandler nettopp som en bok, og at på samme måte som huset forsøker å motsette seg bosetting, forsøker boka å motsette seg eller vanskeliggjøre lesning. Ifølge Slocombe er det vanskelig å tenke seg dekonstruksjonen av språket, narrativiteten, samt av boka som kategori, uten Derridas teoretiske refleksjoner i bakhodet.<sup>181</sup>

I tillegg er det også verdt å merke seg at Derrida også er å finne som omtalt intervjuobjekt i studien fortellerkarakteren Zampano har skrevet om en dokumentarfilm en kjent (i romanuniverset) fotograf Will Navidson har laget om huset han bodde i.

På tross av både Derrida og Danielewskis forsøk på at destabilisere lineariteten i trykt litteratur, som sistnevnte nok helt korrekt påpekte har ligget der hele tiden, vil nok en teoretiker som George P. Landow hevde at nettopp bokas innramming mellom to permer gjør at man vil strukturere lesninger av tekstene ut ifra forventninger om enhet og koherens, hvor tilsynelatende og lite reel den enn måtte være. Med Alison Gibbons presisering av distinksjonen mellom multimodalitet og multimedialitet i minne, kan man se *House of Leaves* som en utvikling på vei fra multimodalitet og mot multimedialitet.

Når vi altså har sett hvordan både en tekst av en kjent teoretiker fra 1974, samt en tekst av en amerikansk forfatter fra år 2000, begge kan være istand til å bryte opp den lineære lesemåten og forstyrre øynene våre i lesningen, kan det være interessant å se på om hvorvidt en tekst som fullt og helt eksisterer digitalt, og som er fra 2010, kan forstyrre lineariteten ytterligere.

### 3.4 Serge Bouchardon og Vincent Volckaert *Loss of Grasp*

La oss nå se på den siste av de tre nevnte tekstene, *Loss of Grasp* av Serge Bouchardon og Vincent Volckaert (2010). I motsetning til Derridas *Glas* og Danielewskis *House of Leaves*, eksisterer *Loss of Grasp* kun digitalt<sup>182183</sup>.

---

<sup>181</sup>Slocombe, Will. “This is not For You”: Nihilism and the House that Jacques Built”, i *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr. 1 (høst 2005): 91.

<sup>182</sup>Det er altså det man kaller et “digital born” verk.

<sup>183</sup>Tigjengelig fra: [lossofgrasp.com](http://lossofgrasp.com)

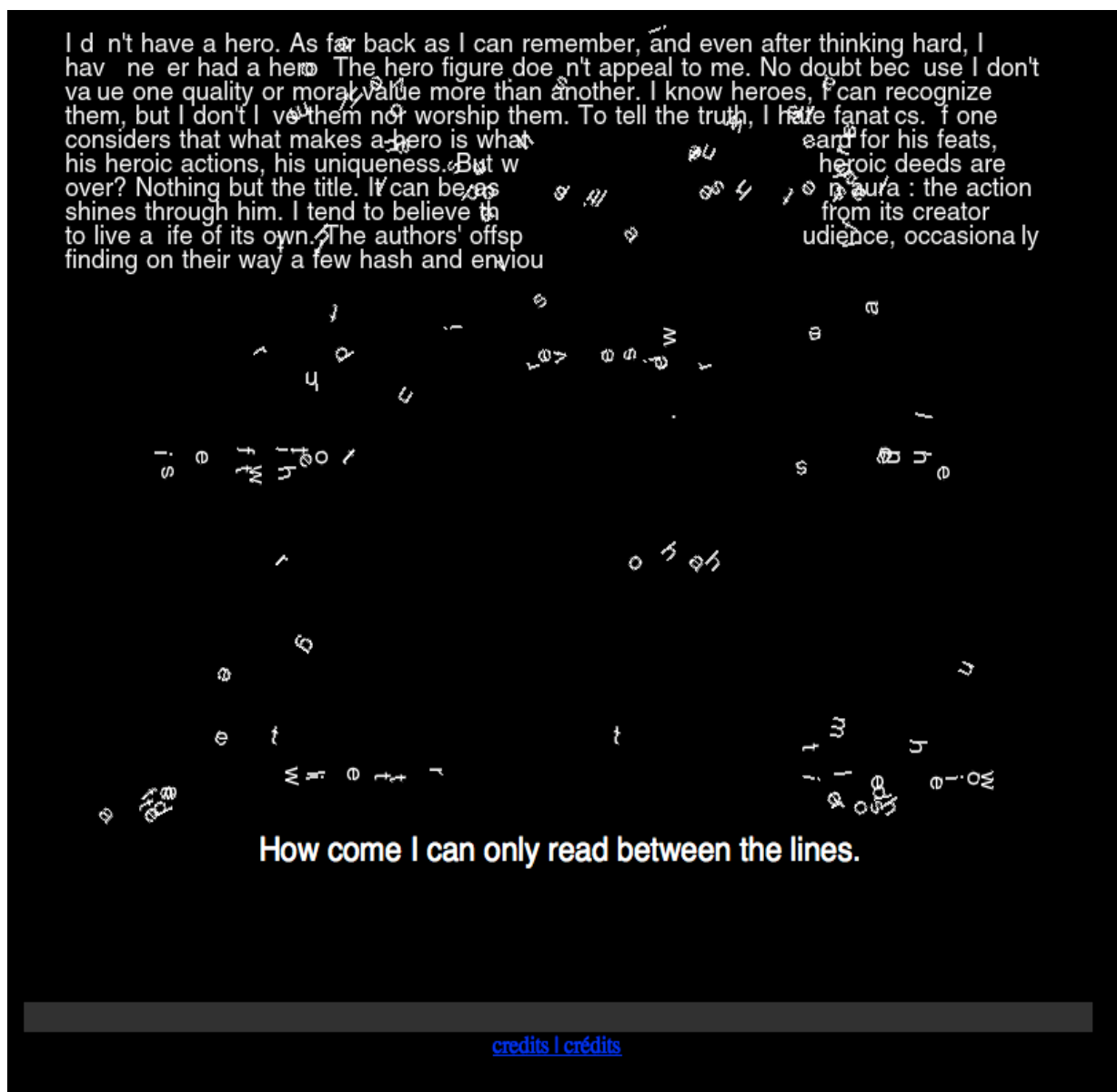


Fig. 3: Screenshot *Loss of Grasp*, Serge Bouchardon og Vincent Volckaert. Tilgjengelig fra [lossofgrasp.com](http://lossofgrasp.com)

### Kort om Loss of Grasp.

Hvorfor dette verket? Det er et relativt nytt verk, som samtidig har fått endel oppmerksomhet og anerkjennelse.<sup>184</sup> Det er laget med Flash-teknologi, noe vi ser klart av pop-upen i det nettsiden lastes inn, og det krever bruk av høyttalere for å aktivere lyd, samtidig ser man av figuren at man kan tillate at ens eget webkamera og eventuelt mikrofonen på maskinen skal ta del i verket, noe som igjen peker mot den interaktive delen ved verket.

<sup>184</sup>Blant annet vant *Loss of Grasp* prisen New Media Writing Prize 2011.



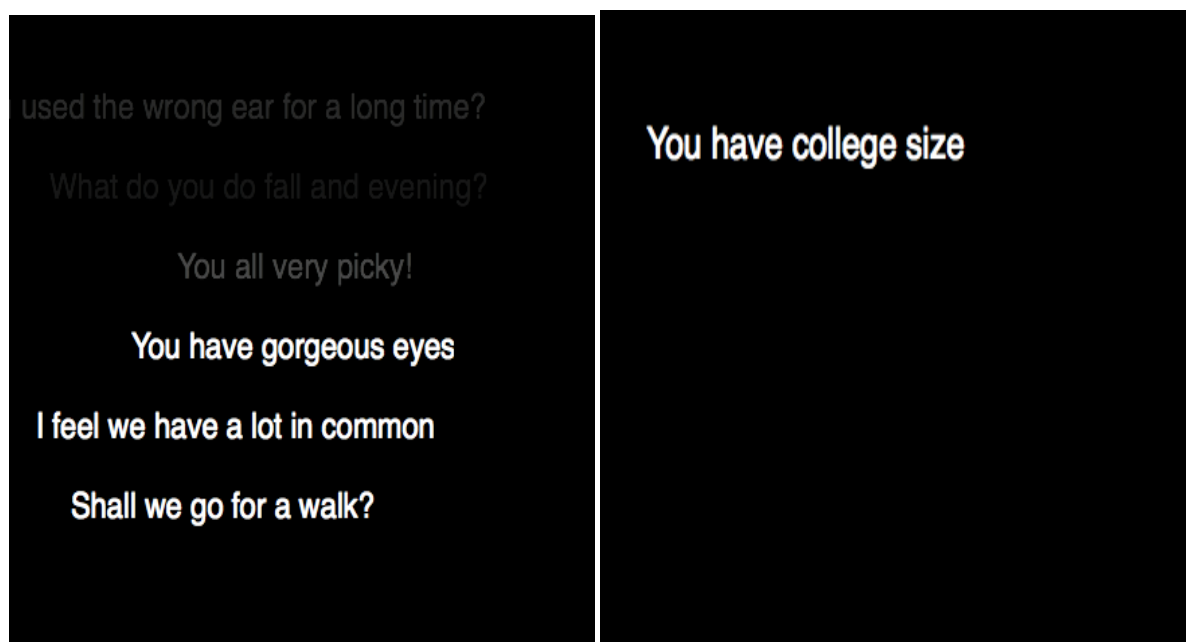
Fig. 4: Screenshot, *Loss of Grasp*

Det er et godt eksempel på mediepluralitet i et verk, som fremviser endel egenskaper trykkbasert litteratur ikke kan inneholde, samtidig som det òg er et eksempel på hvordan begreper og egenskaper man tenker som sentrale for litterære tekster remedieres og gjenfinnes, samtidig som de også omdannes, i den digitale litteraturen. *Loss of Grasp* illustrerer også hvordan linearitet og strukturell oppbygging av narrativet ikke er et gyldig nok eksempel på hoveddifferansen mellom trykkbasert litteratur og digital litteratur.

*Loss of Grasp* er i og for seg relativt uproblematisk med tanke på det konkrete innholdet; som tittelen indikerer møter vi en mann som har mistet grepet. Vi presenteres for ham i 6 korte scener. Allerede i det nettsiden åpner seg på skjermen minnes man på mediet; at man leser på en skjerm og ikke mellom to bokpermer. På skjermen, samtidig med at man hører gresshoppesang i bakgrunnen kan man lese en melding fra Adobe Flash Player som spør om å få tilgang til kameraet og mikrofonen din.

Som man ser av bildet er det opp til en selv å avgjøre hvorvidt man ønsker å gi tillatelse. Verket eksisterer også på tre forskjellige språk: fransk, engelsk og italiensk.

Medieaspektet er tilstedeværende umiddelbart etter at siden er ferdig med å laste, her møtes man nemlig av en helt svart skjerm bortsett fra en beskjed øverst til venstre hvor man minnes på å skru på lyden. Lyd er kanskje det mediet *House of Leaves*, naturlig nok, ikke var i stand til å ta i besittelse, og allerede i dette ser vi en forskjell fra de to andre tekstene. I *Loss of Grasp* er det vanskeligheten av å skulle gripe noe fatt, det være seg noe man hører eller leser, men òg i utvidet betydning, ens egen eksistens, som står i fokus. Scene 3 illustrerer dette godt, her er det et møte mellom jeg-personen i teksten, og en kvinne som ender opp med å bli kona hans.



Figur 5: Screenshot, *Loss of Grasp*

I det man berører setningene som i utgangspunktet er helt normale hverdagssetninger med musepekeren, forandrer de seg til usammenhengende setninger som ikke gir noe særlig mening i kommunikasjonsøyemed. Slik som vi ser ovenfor: “used the wrong ear for a long time”, “What do you fall and evening”, “You all very picky! ”, og “You have college size”. Denne sammenblandingen av lesningen av de koherente og hverdagslige setningene, og bevegelsen som setter igang lyden av setningen forandrer igjen ordene man leser på skjermen, setningene flyter inn i hverandre før de fader ut. Man velger selv hastigheten på bevegelsen av musepekeren og det er dette som gjør at vekslingen mellom koherens og inkoherens oppstår. Man kan høre flere setninger leses simultant, samtidig som bevegelsen av pekeren endrer ordene på skjermen. Dermed stilles man ovenfor spørsmålet om hva man egentlig har lest og hørt, og hvordan man skal forholde seg til dette med tanke på de andre delene av teksten. Denne blandingen av bevegelse, lesning og lyd illustrerer også det man leser under “I could not seem to say anything coherent”; det blir en illustrasjon på jegets usikkerhet i møte med denne kvinnen.<sup>185</sup>

I alle sekvensene stilles man ovenfor spørsmålet om hva man egentlig kontrollerer selv

<sup>185</sup> Det er også mulig å se bevegelsen som performativ desautomatisering, i det at bevegelsen over setningen forandrer de hverdagslige setningene.

og hva som er utenfor ens egen bestemmelse, noe som også reflekteres i selve verket ved det man kan lese og se der. Verket spiller aktivt på forholdet mellom kontroll og tap av kontroll, og igjen den tilsynelatende kontrollen man har som leser. Dette spillet illustreres på alle plan av verket, helt fra den første sekvensen hvor vi får et innblikk i jegets liv frem til dette punktet: “My entire life, I believed I had infinite prospects before me”, ved å dra pekeren over setningen får vi fram «The whole universe belongs to me, I thought», videre “I have the choice”, og “I control my destiny”. Har man kommet hit må man trykke på skriften, og ved trykket kommer en farget sirkelform til syne, samtidig som “I am the king of the world” opptrer på skjermen. Ved å føre musepekerene over teksten en gang til får man opp “I will become what I want”, samtidig som man ved å trykke rundt teksten får opp flere sirkler i lyse, sterke farger. Som Chris Funkhouser skriver om *Loss of Grasp* kan disse sirkelformene tolkes ikke bare som dekor til setningene, men også som illustrasjon på hvordan musepekeren påvirker fargene som opptrer på skjermen, og dette igjen gir brukeren en falsk følelse av kontroll.<sup>186</sup> Jegets utsagn i første sekvens kan naturligvis tolkes som til dels naive og barnslige, men samtidig kan de tenkes som et bilde på leseren/brukerens møte med et digitalt verk, hvor det kanskje føles som om man har uendelige muligheter foran seg, at man selv kan velge hvilken retning man skal ta, før man innser at det ligger en rekke restriksjoner, forbehold, som er nedfelt i den bakenforliggende koden, som igjen setter begrensninger for valgene du kan ta som leser.

Spørsmålet om kontroll eller mangel på kontroll løper også parallelt med spørsmålet om hvorvidt man selv kan påvirke sitt eget liv eller om det er mer eller mindre forutbestemt. Dette motivet er gjennomgående for *Loss of Grasp*. Jeget føler at han ikke har kontroll over sin egen situasjon, at han ikke er en utøvende part i sitt eget liv. Dette motivet er synlig gjennom hele verket, også i den siste sekvensen, hvor man får inntrykk av at jeget begynner å få grep om sitt eget liv igjen, men hvor måten det vises på er ved at man innenfor en rektangulær figur som bruker skal skrive inn setninger bokstav for bokstav. Setningene er predeterminerte, noe som vil si at dersom du taster “a” på tastaturet ditt og setningen skal begynne med “I”, vil “a” automatisk gjøres om til “I”. Slik settes det igang en fortolkningsprosess i innskrivingen hvor man gradvis etter som nye bokstaver opptrer på skjermen tenker over hva neste bokstav og neste ord må være. Alternativt kan det tenkes at man i frustrasjon over mangel på egen bestemmelse ukritisk taster villkårlige taster. Denne siste sekvensen innehar altså begge disse mulighetene, og kan slik tolkes som en gradvis

---

<sup>186</sup>Funkhouser, *New Directions in Digital Poetry*, 115.

gjenvinning av kontrollen, samtidig som den kan peke mot at gjenvinnigen av kontrollen kanskje egentlig ikke er reell, men kun tilsynelatende.

Går vi tilbake til spørsmålet om leserens rolle i et digitalt verk som *Loss of Grasp* er det interessant å dvele ved berøringen. *Loss of Grasp*, som mange andre digitale verk, benytter seg aktivt av det som kalles “scripted response”; man må foreta seg noe for å sette igang verket. Allerede når man åpner nettsiden møtes man av en pop-up på skjermen hvor man får spørsmålet om hvorvidt man ønsker å tillate at mikrofonen og kameraet på maskinen sin gjøres tilgjengelig. Dette påvirker selvsagt møtet ens med verket, men man blir uansett nødt til å lukke pop-upen før man får tilgang til innholdet. For å sette igang kjøringen av verket blir man bedt om å trykke en hvilken som helst tast. Dette er gjennomgående for alle de seks delene av verket, man er avhengig av berøring, av handling, for å komme videre i verket, men betydningen av valgene man gjør som leser/bruker er av varierende, men også begrenset, betydning. “Scripted response” betyr at man er avhengig av handling, interaksjon, for å få tilgang til og for å komme seg videre i verket, men at rammene for handling i stor grad er begrenset og underlagt den bakenforliggende koden. Jill Walker skriver om leserens rolle og “the necessity of scripted response” i artikkelen “Do you think you’re a part of this? ”: “In hypertexts, games, and certain other electronic texts, an apostrophe to the reader can and often does require a response. The reader’s answer is inscribed in the text, and enacted by the reader.”<sup>187</sup> “Is your computer’s sound on? ” er det første man møtes med når man åpner nettsiden, dette er riktignok ikke noe man kan respondere på, men det kan likevel ses som et frampek mot den henvendende tonen som er gjennomgående i verket.

### 3.5 Lyd og bevegelse som remediering

*Loss of Grasp* er narrativt kanskje til og med mer lineært bygd opp enn både *Glas* og *House of Leaves*; historien om jegets kamp med å få grep på livet har en klar begynnelse og en klar slutt, som også markeres ved at “The End” opptrer på skjermen. Dette viser at selv om den trykte boka i større grad inviterer til linearitet, er linearitet/non-linearitet i seg selv ikke et gyldig skille mellom digitallitterære tekster og eksperimentelle litterære tekster som eksisterer i trykt form. Likevel legger man merke til elementer som det digitale mediet tillater som man

---

<sup>187</sup> Jill Walker, “Do you think you’re a part of this?”, I *The Cybertext Yearbook* (2000): 35. Tilgjengelig fra <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/122.pdf>

ikke kan finne i den trykte boka, slik som lyd og bevegelse. Ser man tilbake på Hayles' fokus på mediespesifikk analyse, er det nettopp dette som er hennes hovedpoeng, nemlig at digitale medier åpner for andre muligheter enn den trykte boka, og kan være med på å gjøre oss bevisste på bokas muligheter og begrensninger. Dette blir klart dersom man sammenligner et digitalt verk som *Loss of Grasp* med Derridas *Glas* og Danielewskis *House of Leaves*. De trykte bøkene kan være vel så komplekse hvis man tenker på intertekstualitet og non-linearitet, men det digitale uttrykket har et mediemangfold som ikke er mulig i trykt form. Som *House of Leaves* viser kan man i trykk eksperimentere med og utfordre lineariteten i utstrakt form ved at man som leser sjeldent vet hva som møter en på siden. Det kan være ett enkelt ord, det kan være en setning hvor ett ord er farget blått, det kan være tekst som er formet som spiraler. Det boka likevel ikke tillater, er bevegelse og lyd, og dersom man tar Bolter og Grusins tanke om remediering til følge, er spørsmålet hva bevegelsen og lyden gjør med lesingen, med hvordan vi forholder oss til verket. Hva tilfører lyd og bevegelse lesingen av ordene? Med henblikk på tanken om remediering kan man kanskje tenke seg at det metaforiske ved språket tilføres en mer performativ kvalitet. I *Loss of Grasp* tilføres nettopp tapet av grep på seg selv og omgivelsene rundt ham som selvet opplever en rent konkret dimensjon, som kan sies å ha en performativ effekt ved at tapet av kontroll, og forsøket på gradvis å gjenvinne den, vises også visuelt i samtlige sekvenser av verket ved at graden av kontroll man som leser har over retningen verket tar stadig veksler. I et overordnet perspektiv kan man til og med være fristet til å si at *Loss of Grasp* nettopp performativt illustrerer den tilsynelatende kontrollen og friheten man som leser har i det han kaller kybertekster, men som vi her kaller digitallitterære verk.

Et glimrende eksempel på hvordan det innholdsmessige i teksten gis en performativ dimensjon, er jegets møte med essayet sønnen har skrevet på skolen. I lesningen av brevet rives alle forhåpninger om hvordan sønnen så på ham ned, og det illustreres ved at dersom man trykker et vilkårlig sted i denne tekstansamlingen, er det som om tekstmassen eksploderer, og kun en enkeltsetning, og da en enkeltsetning som bekrefter mistankene om sønnens tanker, står tilbake, slik som for eksempel: *you are not a model for me*

Nettopp dette er poenget Serge Bouchardon peker på når han i en artikkel om sitt eget verk skrevet sammen med Asuncion Varela skriver at:

In a printed text the gaze moves the narrative forward, at least until the reader turns the page. In digital formats the tactile or somatosensory experience (clicking on the mouse or touching the screen) creates the experience of narrative motion, together with eye-tracking movements. The surface of the technical medium, the computer, are all important because they allow information to be introduced from the outside, in this



case the track of mouse/key moving the cursor, and the image of the user/participant, captured by the Webcam and reflected back onto the screen.<sup>188</sup>

Dette peker på forskjellen i hva som driver narrativet framover, og hvordan dette kan være radikalt annerledes i et digitalt verk som *Loss of Grasp*. Det haptiske elementet i møtet med verket understrekes; det er berøringen var som fører til både at verket settes igang men også at narrativet kan bevege seg framover.<sup>189</sup> Berøringen skjer enten iform av trykk på tastatur eller bevegelse av musetast.

### 3.6 Det lyriske subjekt og leseren

Et interessant perspektiv ved *Loss of Grasp* er det komplekse forholdet mellom det man kan kalle verkets to jeg-skikkelser; jeg-et i teksten og jeg-et som i leseren og brukeren. Jeget i teksten blir nærmest ett med leseren ved at det kan være ens eget forvrengte ansikt man ser i en av de siste sekvensene, riktignok dersom man tillater nettsida å få tilgang til webkameraet på maskinen du åpner siden fra. Leserens blir slik jeget (dersom man identifiserer jeget som den mannsstemmen som er til stede gjennom hele verket), og hans frustrasjon over tap av kontroll i eget liv, er også vår frustrasjon over mangel på kontroll over hva vi kan gjøre med verket. Dette aspektet ved *Loss of Grasp* kan, sammen med berøringen, tenkes som et forsøk på å aktualisere spørsmålet om hvorvidt det litterære ligger immanent i verket, eller om det er noe som tilføres det. Med de tre verkene *Glas*, *House of Leaves* og *Loss of Grasp*, og deres ulike utfordringer til litteraturbegrepet og leseprosessen, kan nettopp representasjons- og interaksjonsaspektet som bruken av teknologi tillater kan potensielt tenkes som en avgjørende forskjell mellom trykktbasert litteratur og digital litteratur – mellom trykk og skjerm:

In much the same way, an experienced computer user feels proprioceptive coherence with the keyboard, experiencing the screen surface as a space into which her subjectivity can flow. This effect marks an important difference between screen and print. Although a reader can imaginatively project herself into a world represented within a print text, she is not likely to feel that she is becoming physically attached to the page itself. On the contrary, because the tactile and kinesthetic feedback loops are less frequent, less sensually complicated, and much less interactive, she normally feels that she is moving *through* the page into some other kind of space. The impression

---

<sup>188</sup>Bouchardon, Serge og Lopez – Varela Azcarate, Asuncion, “Making Sense of the Digital as Embodied Experience”, i *CLC: Comparative literature and Culture*, vol. 13, nr. 3 (2011): 5.  
<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/7/>

<sup>189</sup>I dette kan vi øg se en parallell til Espen Aarseths non-trivielle innsats slik vi diskuterer den i forhold til *Glas* ovenfor.

has a physiological basis. The physical stimuli the reader receives with print are simply not adequate to account for the cognitive richness of the represented world; the more the imagination soars, the more the page is left behind.<sup>190</sup>

Spørsmålet er naturligvis hva innlemmelsen av disse elementene gjør med forståelsen vår av det vi er vant til å tenke på som litterære kategorier. Påvirker lyden og bevegelsen hvordan vi leser og forstår for eksempel metaforer som kategori, og hvordan påvirkes vår forståelse av språklige bilder. Hvordan påvirker innlemmelsen av disse elementene lesningen vår og forståelsen vår av hva vi tenker som litteratur? Er det med på å forskyve hva litteratur kan være, eller bryter det totalt med litteratur, og bør heller tenkes som noe annet, som opphever kategoriene og blir noe nytt?

### 3.7 Å lese eller ikke å lese.

Kan man lese det? Er det ikke en forutsetning for at noe skal kunne være litteratur at det kan leses. Dersom alt kan leses, hvorfor trenger man da en definisjon for hva litteratur er? Hvis et bilde kan leses, kan ikke da bilder inkluderes i en definisjon av litteratur. Det samme kan man tenke seg med lyd og film; kan man lese et musikkstykke eller utføre en lesning av en film, hva er det da som hindrer disse mediene fra å kunne inkluderes i en definisjon av litteratur? Dette er noe som teoretikere som argumenterer for at man kan tenke seg en digital form for litteratur fremhever.

I teksten *Why intermediality – if at all?* som omhandler skiftet i fokus fra intertekstualitet til intermedialitet skriver Hans Ulrich Gumbrecht:

Regardless of whether they opted, in a more tradition-oriented style, for “hermeneutics” or, with more modernist ambitions, for “semiotics,” all scholars in humanities, during the 1970s and 1980s, shared the—hardly ever mentioned—premise that whatever object they would consider worthy of their attention had to be dealt with as a “text.” This premise had generated the subsequent expectation that the different parts making up the objects/texts in question referred to each other within the rules of one or the other “grammar,” a grammar whose understanding would allow the observer to decipher the very objects/texts in question as surfaces, and that all these surfaces would ultimately yield some meaning. Music or food, behavior or painting, machine or plant—there was nothing, in the heydays of intertextuality, that did not

---

<sup>190</sup> Hayles, N. Katherine, “The Condition of Virtuality”, I *The Digital Dialectic: New Essays on new media*, red. Peter Lunenfeld (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999): 88.

look like a text to us, a text that, based on a grammar, would carry a meaning. At the same time, it was the much cherished utopian dream of the humanists, twenty or thirty years ago, to bring together all these different “types of texts”—music-“texts” and food-“texts,” behavior-“texts” and even linguistic texts—in some meta-grammar of culture that we somehow imagined to become the equivalent of a cosmology.<sup>191</sup>

Gumbrecht legger deretter fram det han selv kaller en “mini-historie”, hvor han hevder at hermeneutikkens fokus på at verden var som en bok som man kunne lese (tolke), og at på tross av at man var bevisst at denne bokas materialitet ikke var ubetydelig, var man ikke videre opptatt av å undersøke hvordan materialiteten ble kommunisert – hvordan den manifesterte seg i et uttrykk. Dette kommer ifølge Gumbrecht av at den voksende betydningen til hermeneutisk tankegods gjorde at man hadde et overordnet fokus på den filosofiske refleksjonen, og at dette igjen skapte et subjekt/objekt-paradigme.

Det Gumbrecht peker på er noe man også finner igjen hos en rekke teoretikere som interesserer seg for spørsmålet om hvorvidt den digitale vendingen har noen betydning for hvordan vi tenker om litteratur.

In a way, the step from a monism based on the concept of meaning to a bipolarity between meaning and “materiality” is a legacy that connects us with the emergence of the second order observer. We should thus avoid two extremes: we should avoid all those media-concepts that can be subsumed under purely hermeneutic premises; but we should also avoid those other media concepts that tend to completely absorb the dimension of meaning.<sup>192</sup>

Gumbrechts holdning er her i stor grad forenlig med mange digitale teoretikers fokus på at diskusjonen rundt den digitale vendingen bør inneha en viss form for besinnelse – all fokus må ikke rettes mot mediet – man må finne en middelvei mellom mening og medie. En slik tanke kan man se igjen også i tanken om mediespesifikk analyse, hvor man ved å holde et begrep fast i forskjellige medier, kan vise fram de ulike sidene enkeltmediene tillater og fremmer. Gumbrecht ønsker å fokusere på pendlingen mellom meningsproduksjon og det han kaller nærværproduksjon - “production of presence” - som oppstår når vi møter et objekt. Til sist spør han seg om vi egentlig trenger et begrep som “intermedialitet” for å utforske disse spørsmålet. Står man ikke i fare for at begrepet blir mer belastning enn hjelp når vi skal utforske hvordan mening og nærvær pendler om hverandre.

---

<sup>191</sup>Hans Ulrich Gumbrecht, “Why Intermediality - if at all?”, i *Intermedialités*, vol. 2 (høst 2003):173-174.

<sup>192</sup>Gumbrecht, “Why intermediality – if at all?”, 175-176.

### 3.8 Åpen struktur i digitale verk?

Som nevnt tidligere er mange, og det med rette, opptatt av leserens rolle i digitale verk. Leserens mulighet til å ta valg i teksten, på et helt konkret nivå, er definitivt tilstede; som leser kan man for eksempel velge en link, som fører teksten i en bestemt retning, og som dermed igjen utelukker andre linker og andre potensielle retninger.

I hvilken grad kan et verk være “åpent”; er ikke alle verk i en interpretativ forstand åpne? Finnes det verk som er mer åpne enn andre – som er åpne også i en rent konkret forstand?

Allerede i en tidlig studie som Espen Aarseths *Cybertext* nevnes Umberto Eco og hans tanke om det åpne verket som en nyttig inngangsport til å tenke rundt digital litteratur.

Ecos definisjon er at et kunstverk er: “... [a] complete and *closed* form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an open product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity.”,<sup>193</sup> og av dette følger det at enhver resepsjon av et kunstverk er både en interpretasjon av det samtidig som det er utførelse av det. Likevel, fortsetter han, er det tydelig at det er noen verk som også er åpne i en mer konkret forståelse av ordet, at det finnes verk som er, rent bokstavelig talt, ufullførte.<sup>194</sup> Om disse verkene, som er åpne i en mer bokstavelig form, sier Eco: “In primitive terms, we can say that they are quite literally “unfinished”: the author seems to hand them on to the performer more or less like the components of a construction kit.”<sup>195</sup> Dette igjen inviterer til “acts of conscious freedom”, hvor utøveren plasseres i sentrum av et nettverk av uendelige intererelasjoner, blant hvilke utøveren selv velger hvordan han skal utføre og sette det opp, uten at det settes noen definitive nødvendigheter som definerer organisasjonen av verket.<sup>196</sup>

Selv om Eco her omtaler musikkstykker, og utførelsen av dem, kan det tenkes opp mot leserens møte med et digitallitterært verk; for også her er leseren svært ofte i like stor grad en *utøver*. Graden av frihet man som leser og utøver innehar er naturligvis varierende, og med henblikk tilbake på Aarseths diskusjon av hypertekst i *Cybertext*, kan man til og med argumentere for at utøveren har mindre frihet enn han har i en oppføring av eksempelsvis et

---

<sup>193</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, ovs. Anna Cancogni (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989): 4.

<sup>194</sup> “Nonetheless, it is obvious that works like those of Berio and Stockhausen are «open» in a far more tangible sense.” Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

musikkstykke, nettopp fordi det ligger en kode bak det som opptrer for en på skjermen, som igjen legger føringer for hvilke retninger og valg man kan ta, og at selv om dette gjør at man har muligheten til å gjøre en rekke valg, nødvendiggjør det, i det minste for at man ikke skal miste enhver form for det Barthes kaller *plaisir* – gleden – ved teksten<sup>197</sup> – at man tar nettopp bevisste valg. Slik kan man si at også møtet med digitallitterære verk krever nettopp “acts of conscious freedom” av leseren og utøveren.

Spørsmålet er om det at et verk er “quite literally unfinished” som Eco kaller denne type verk, virkelig gir leseren større frihet, eller om føringene – resistansen – blir for dominerende. Det Eco snakker om er hovedsakelig musikkstykker, som er oppføringer, hvor hver oppføring også er en performance, noe man gjør, og som samtidig er en fortolkning av det foreliggende materialet. Digitale verk kan på den annen side i større grad tenkes å befinne seg pendlende på en akse mellom åpenhet og lukkethet, hvor verket rent bokstavelig kan sies å være “quite literally unfinished” fordi enhver realisering vil være ulik, samtidig som det interpretasjonsmessig kan sies å legge føringer på leseren ved at det kun er visse handlinger som tillates, og bestemte retninger man kan ta. Dersom man tenker seg det digitale verk pendlende på en akse mellom åpenhet og lukkethet, åpner dette igjen for at man kan tenke det både som en event, en hendelse i tid og rom, samtidig som man anerkjenner at den har en bakside – eller underside – som er skapt, og som legger føringer for åpenheten og friheten til leseren.

### 3.9 Nærværet

Det digitale verks forhold til nærværet er som tidligere nevnt svært komplekst. Vender man tilbake til Benjamins tanke om aura som en tanke om kunstverkets her og nå, ser man tydelig at tanken om nærværet – erfaringen – er av betydning for hvordan vi opplever kunstverket. Et av punktene hvor digital kunst og litteratur viser sin relevans med tanke på aurabegrepet, er ved at det sjelden lar seg gjenskape i den eksakt samme formen, rent konkret, ved et nytt møte med verket. Dette er naturligvis i stor grad også tilfelle med konvensjonell litteratur og kunst,

---

<sup>197</sup>“En lyst-tekst: en tekst som gjør en glad, tilfreds, euforisk; en tekst som springer ut av kulturen, som ikke bryter med den, som er knyttet til en komfortabel måte å lese på. En vellyst-tekst: en tekst som setter en i en tilstand av selvfortapelse, som fremkaller ubehag (kanskje til og med en slags lede), som rokker ved leserens historiske, kulturelle, psykologiske grunnvoll, ved stabiliteten i hans lyster, verdier og erindringer, skaper krise i hans forhold til språket.” Roland Barthes, *Lysten ved teksten*, ovs. Arne Kjell Haugen (Oslo: Solum forlag, 1990): 18.

hvor et nytt møte med den samme teksten eller maleriet kan gi nye opplevelser og erfaringer av det. Naturligvis spiller også setting en rolle i møtet med konvensjonell litteratur, men som regel er teksten stabil, det innholdet du rent konkret møter, og kan lese, på siden, er stabilt – det forblir stabilt som trykte tegn på siden. I et digitalt verk derimot, er det ikke bare den interpretative siden av tegnet som påvirkes i en ny lesning, eller eventuelt, aktivering, av verket, men også dets rent fysiske framtrøden på skjermen. Det som vises på skjermen, og som dermed kan leses, og potensielt tolkes, er underlagt koden, som i utgangspunktet er stabil, men hvis realisering kan påvirkes av tidens tann, det være seg nye operativsystemer etc. Koden tillater også visse handlinger av leseren, som igjen er med på å åpne nye retninger og samtidig lukke andre i verket. Dersom man tenker seg digital reproduksjon som noe som etterstreber usynliggjøringen av formidlingen – medieringen – av erfaringen vår i møtet med kunstverket, hvor fokuset er at mediet skal bli *usynlig* – er det avgjørende å vurdere hvorvidt dette er noe som skjer, og hva dette igjen gjør med opplevelsen av kunstverket. I sin diskusjon av Benjamin og aurabegrepet i *Remediation: Understanding New Media*, skriver Jay David Bolter og Richard Grusin at Benjamin innleder essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen* med å hevde framveksten av filmteknologi og mekanisk reproduksjon bryter ned kunstverkets aura ved å skjule eller fjerne distansen mellom verket og betrakteren. Ved at det fjernes fra det kultiske, fra museet eller katedralen, - man kan nærmest si: ved at det fjernes rammen og rekontekstualiseres – bringes det nærmere betrakteren. Fjerningen av auraen kan sies å gjøre kunstverket mindre formelt mediert, men igjen mer psykologisk umiddelbart. Benjamin kontrasterer også betrakteren av en film med betrakteren av et maleri, og legger slik igjen basisen for senere teoretiseringer rundt forskjellen på oppmerksomhet de forskjellige medier tillater og inviterer til. Der hvor betrakteren av et maleri absorberes inn i verket, blir betrakteren av en film distraheret av den stadige suksessjonen av scener som utfolder seg på skjermen. For Benjamin, hevder Bolter og Grusin, blir filmen et eksempel på et medium som demonstrerer hvordan teknologien og virkeligheten ikke kan skilles fra hverandre, og dette igjen hevder kan brukes for å eksemplifisere hvordan media fører til en interesse nettopp for medieringen: “Perhaps for Benjamin, the immediacy offered by film is the immediacy that we have identified as growing out of the fascination with media: the acknowledged experience of mediation.”<sup>198</sup>

Slik kan man si at det medias inntreden i kunstsferen signaliserer, er et krav om at

---

<sup>198</sup>Bolter og Grusin, *Remediation*, 74.

medieringen – formidlingen – av kunstverket – skal tas på alvor. Der hvor maleriet ifølge Benjamin fremstiller en total helhet, består filmen av en rekke fragmenter som igjen settes sammen – helheten må altså medieres. For Bolter og Grusin er det nettopp dette som er det store paradokset; kunstverket kan idag ikke frigjøres fullstendig fra sin mediering – sin fremstilling – samtidig som det nye medier søker mot er nettopp “transparency” og umiddelbarhet, å framstille realiteten frigjort fra all mediering. Dette gjør at remediering ikke ødelegger kunstverkets aura, men snarere at det alltid reaktualiserer det og rekontekstualiserer aura i en ny medieform.<sup>199</sup>

Dersom man tenker seg at Benjamins tanke om at fjerningen av auraen fører til en mer åpen og umiddelbar tilgjengelighet til verket, at verket på sett og vis kommer nærmere betrakteren ved at distansen oppheves, kan man se dette som en overføring til et fokus på nærvær og tilstedeværelse i omgangen med kunstverket.

Et av punktene Benjamin påpeker som en signifikant forskjell fra maleriets helhet, er sammensetningen av fragmenter til en helhet. En film har en annen form for temporalitet enn et maleri, den utfolder seg i tid, ikke i rom. Fragmentene medieres av teknologien og kan slik igjen settes sammen til en helhet. Spørsmålet er naturligvis hvordan vi skal forholde oss til spørsmålet del/helhet, som er en klassisk hermeneutisk problemstilling, samtidig som spørsmålet om interpretasjon av delene og helheten også aksentueres gjennom medieringen. Nettopp fordi det er i bevegelse – som i mindre grad enn en tradisjonell verkforståelse tillater – noe som igjen peker på det singulære i hver befatning med det – kan man si at det digitale verket kan knyttes til nærværstanken.

### **3.10 Gumbrechts nærværsproduksjon**

En av de kanskje fremste eksponentene for et større fokus på opplevelsen og nærværet, er den tidligere nevnte tysk-amerikanske litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrecht. Gumbrechts hovedanliggende er å vise hvordan et økt fokus på det han kaller “presence” kan fungere som en motvekt, men også som et supplement, til fokuset på “mening” som han mener har vært nærmest enerådende innenfor humaniora. Gumbrecht presiserer at selv om det han representerer er en non-hermeneutisk tilnærming, er det likevel ikke en anti-hermeneutisk

---

<sup>199</sup>Bolter og Grusin, *Remediation*. s.75

vending. Det er heller å forstå som et forsøk på å desentralisere utgangspunktet fra en tilnærming hvor “mening” er det man skal ekstrahere fra et kunstverk.

Et av de umiddelbare problemene man møter på dersom man skal applisere Gumbrechts nærværstanke på diskusjonen av digitale verk, er at han innledningsvis presiserer at “the tangible” - gripbarhet - er en nødvendighet for følelsen av nærvær.<sup>200</sup> Men tenker man seg tilbake til Browns diskusjon av materialitet i del én av oppgaven ser man hvordan materialitet også kan tenkes som fremvisning av prosesser. Som motsvar til materialitetens påståtte begrensning til det fysiske og rent bokstavelige, finnes det en rekke teoretikere innenfor feltet som kalles “digital humanities”, slik som tidligere nevnte N. Katherine Hayles og Matthew Kirschenbaum, samt Johanna Drucker, som peker på hvordan materialiteten kan tenkes også i forhold til elektroniske verk. Husker man tilbake til Browns tanke om et mer prosessorientert begrep hvor man heller fokuserte på materialitetseffekten, på prosessen som fører til følelsen av materialitet, kan man igjen tenke seg hvordan Gumbrechts nærværsbegrep kan benyttes også i en digital kontekst. Selv om materialiteten i en digital kontekst gjerne skjules og gjøres usynlig gjennom overflaten – det vi ser – som kalles interface.<sup>201</sup>

Johanna Drucker mener at vi må vende oss mot en mer nyansert tanke om materialitet hvor vi istedet for å tenke materialitet i sin bokstavelighet, må forsøke å se på det performative aspektet ved materialitet. Tanken om digitale mediers såkalte immaterialitet er uriktig, hevder hun at Kirschenbaum på midten av 90-tallet fra den etter hvert utbredte misforståelsen om at elektronisk teknologi var immateriell:

By calling attention to the material substrates of computing — its drives, tracks, disks, and fundamental physical supports — he made an argument for materiality as essential to the operation and identity of digital media.

[I]n the 1990s, "electronic" writing and digital media studies were still relatively new, and a hyperbolic rhetoric based on a dubious binarism had come into play. Inscriptional technologies were being divided into "old" media (print, ink, manuscript) and "new" electronic and digital ones without careful examination of the bases of these distinctions. (...) As a by-product of these binarisms, theorists and practitioners of hypertext and electronic writing had enthusiastically proclaimed the immaterial condition of the digital in what seemed a holy grail of différance, as if digital inscription were the demonstration of "pure" differentiation existing only as an abstract binary flux.(...) In a misfire of analysis, the capacity of electrical charge to create code through positive and negative values, the foundation of *digital*

---

<sup>200</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Productions of Presence: What meaning cannot convey* (Stanford:

Stanford University Press, 2004): xii.

<sup>201</sup> Her kan det være verdt å huske på Kittlers tanke om hvordan interface i det fiberoptiske nettverket vil innlemme og skjule de øvrige mediene i seg.



technology, had been described as *immaterial*. Many writers, including theoreticians schooled in the differential play central to deconstructive philosophy, simply described fungible, fluid, rapidly re-inscribable digital code as an immaterial medium, ignoring the physical realities that Kirschenbaum's nicely termed distinctions of *forensic* and *formal* materiality have put back into play (..).

[N]ot only are digital formats material, they are persistently and fundamentally so, as summed up in Kirschenbaum's phrase, "Every contact leaves a trace."<sup>202</sup>

Som vi ser av sitatet over mener Johanna Drucker at man ved å åpne for å nytenke materialiteten som noe utenfor bokstavelighet - "literalism", hvor man istedet åpner for å se hvordan teksten produseres på nytt hver gang i spillet mellom leser, estetisk objekt og interpretasjon, men som likevel er underlagt en viss struktur som legger premissene for spillet. Dette kan da ifølge Drucker ses som en overgang fra å tenke teksten som et objekt til å tenke den som en event.

Tanken om det digitalliterære verket som en event kan brukes som en inngang til fokuset på nærvær i kunstopplevelsen som Hans Ulrich Gumbrecht representerer. Gumbrechts prosjekt er å utfordre det universelle kravet fortolkning og mening har hatt innenfor humaniora: "For although it was not clear at all what an alternative to the practice of interpretation might look like, we all were – quite naïvely – longing for some resistance to the intellectual relativism that (some say almost inevitably) comes with the culture of interpretation."<sup>203</sup> I stedet ønsket man seg et fokus på alle de fenomener og betingelser som er med på å bidra til produksjon av mening, uten å være mening selv.<sup>204</sup> Nettopp det at man ikke hadde tatt produksjonsvilkårene med i betraktningen, slik som materialiteten til inskripsjonene på de forskjellige skriftlige medieuttrykkene ble sett på som historisk bakgrunn for hegemoniet til "mening" og "ånd" i vestlig kultur.<sup>205</sup> Når Gumbrecht peker på at det de ønsket ved å flytte fokus mot materialiten til kommunikasjonen, og forsøke å utforske hvordan forskjellige medier forskjellige materialiteter kommunikasjonen manifesterte seg i kunne påvirke meningen de igjen bærte i seg,<sup>206</sup> er det enkelt å se koblingen tilbake til Hayles' *medium-specific analysis* som ble nevnt tidligere i oppgaven.

---

<sup>202</sup>Johanna Drucker, "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface", i *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 7, Nr. 1. (2013) (upaginert) Tilgjengelig fra <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> Noter er fjernet i sitatet.

<sup>203</sup>Gumbrecht, *Productions of Presence*. 1-2; 7.

<sup>204</sup>Ibid., 8.

<sup>205</sup>Anførselstegnene er det Gumbrecht selv som benytter seg av. Ibid., 9.

<sup>206</sup>Ibid., 11.

Gumbrecht argumenterer ikke for at man skal se fullstendig bort fra mening, men snarere at ting i verden oscillerer mellom en følelse av nærværseffekter og meningsaffekter, som alltid vil stå i spenning til hverandre. Det Gumbrecht i stedet ønsker å fokusere på er det han kaller *epiphanies* eller øyeblikk av intensitet, som blir som flytende øyeblikk av umiddelbarhet som unndrar seg mening. Det han beskriver har mange likheter med den overveldende følelsen møtet med det sublime kan gi en:

... [I] believe that we are always – deliberately or unknowingly – referring to epiphanies when, in our specific cultural situation, we use the word “aesthetic”. We are referring, with this word, to epiphanies that, for moments at least, make us dream, make us long for, and perhaps even remember, with our bodies as well as our minds, how good it would be to live in sync with the things of the world.<sup>207</sup>

Det ønskede fokuset på nærvær kan ses som et ønske om å bevege seg forbi de hindrene en kultur som har mening som sitt øverste mål setter opp, og omgi seg med “tingene som de er i verden”, som om de ikke var mediert. Disse epifaniene – åpenbaringene – Gumbrecht fremhever, er å tolke som små øyeblikk hvor vi får øye på hva “tingene i verden” kan være.<sup>208</sup>

Med henblikk på Kant, som også Brown refererer til, kan man riktignok stille seg spørsmålet om hvorvidt det finnes noe man møter i verden som ikke på en eller annen måte er mediert.

Dersom man tar Hayles, Browns, Druckers, og Kirschenbaums påstand om digital materialitet til følge, er det da mulig å tenke seg digital litteratur som prosesser hvor slike åpenbaringer – epiphanies – hvor du får øye på “tingene i verden slik de er”? Dette er naturligvis en komplisering tanke nettopp fordi overflaten – interfacen – effektivt skjuler tilgangen til de underliggende prosessene koden produserer.

### 3.11 Overflate og dybde

En svært viktig problemstilling i omgangen vår med digitale verk er naturligvis forholdet mellom overflaten og dybden. Dette forholdet kan tenkes både som forholdet mellom skjerm og kode, samtidig som det kan tenkes i et fortolkningsperspektiv som forholdet mellom opplevelse og interpretasjon.

---

<sup>207</sup>Gumbrecht, *Production of presence*, 118.

<sup>208</sup>Ibid., 117.

Når han i sin bok *Cybertext* fra 1997 forsøker å vise hvordan det han kaller kybertekster<sup>209</sup> fungerer, deler Espen Aarseth tegnene inn i tekstoner og skriptoner. Tekstoner definerer han som kjeder av tegn som vises fram i teksten, mens skriptoner er kjeder av tegn slik som de trekkes ut av leseren.<sup>210</sup> Spørsmålet når det handler om digitallitterære tekster, og husk at Aarseth ikke setter fullstendig likhetstegn mellom kybertekst og digitale tekster, er nettopp stabiliteten til kjedene av tegn som vises fram i teksten.

Som man ser av Aarseths begrepspar fremhever det leserens rolle i skapelsen av teksten. Leserens er sentral i identifiseringen av skriptoner, og det er naturlig å tenke seg begrepsparet som et forsvar for at leseren er med på å skape teksten – uten leseren er det heller ingen tekst.

### 3.12 Det digitale sublime og motstanden mot interpretasjon

Er det mulig å tenke seg digital litteratur og kunst som et fornyet forsvar for den sublime kvaliteten til kunstverket, til det som overvelder og skremmer oss?

At teknologien også kan overvelde er noe man ofte føler på i møte med den. I boka *The Digital Sublime* skriver Vincent Mosco innledningsvis om hvordan datamaskinens tidsalder forandrer hvordan vi forholder oss til det mytiske, som han definerer som: “[s]tories that animate individuals and societies by providing paths to transcendence that lift people out of the banality of everyday life. They offer an entrance to another reality, a reality once characterized by the promise of the sublime.”<sup>211</sup>

Det mytiske er altså nært forbundet med det sublime, og gir oss en mulighet til å transcendere oss selv, det åpner perspektiver til noe utenfor oss selv. I en riktignok forenklet forstand kan man si at det også er dette kunst, delvis hvertfall, tilbyr menneskene.

Men finnes det noe man kan kalle “the digital literary” sublime<sup>212</sup> - noe som hever seg over kravet om fortolkning og hvor man bare lar seg imponere over fremstillingen av tekst,

---

<sup>209</sup>Aarseth presiserer, som jeg skriver om tidligere, at kybertekster ikke nødvendigvis trenger å være digitale.

<sup>210</sup> Dette er min direkte oversettelse av Aarseths “textons and scriptons” Aarseth, *Cybertext*, 62.

<sup>211</sup>Vincent Mosco, *The Digital Sublime* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005): 3.

<sup>212</sup>John Cayley nevnte begrepet under en uformell setting under First International Conference on Electronic Literature and Art, men jeg har ikke klart å finne noe sted hvor begrepet brukes i sin helhet.

bilder og bevegelse på skjermen – at man lar seg overvelde – og sitter igjen med en opplevelse snarere enn en fortolkning.

For å illustrere hvordan også teknologien kan føre til en overveldende følelse av sublimitet introduserer Jon McCormack og Alan Dorin begrepet *the computational sublime*:

Therefore the concept of the *computational sublime* is introduced – the instilling of simultaneous feelings of pleasure and fear in the viewer of a process realized in a computing machine. A duality in that even though we cannot comprehend the process directly, we can experience it through the machine – hence we are forced to relinquish control. It is possible to realize processes of this kind in the computer due to the speed and scale of its internal mechanism, and because its operations occur at a rate and in a space vastly different to the realm of our direct perceptual experience.<sup>213</sup>

Innledningsvis skriver jeg om hvordan den auratiske kvaliteten ved et kunstverk er knyttet til den kultiske kvaliteten; den trengte ikke fortolkning, selv om den naturligvis kunne gjøre det, fordi den var nært knyttet opp mot uante størrelser – en sammenfallende og oscillerende følelse av distanse og nærhet. Forståelse og fortolkning var ikke det primære. Det sublime kan slik sies å stå sentralt i aurabegrepet, og når Susan Sontag i sitt kjente angrep på fortolknings hegemoni “Against Interpretation” innledningsvis skriver om det hun kaller uopplevelsen av kunst: “The earliest experience of art must have been that it was incantatory, magical; art was an instrument of ritual.”,<sup>214</sup> ser man hvordan kunstopplevelsen er knyttet til det uforståelige – til det sublime. Det som unndrar seg fortolkning.

Er teknologiens påvirkning av kunsten med på å fjerne *det magiske* ved kunsten? Er digital litteratur mindre romantisk enn konvensjonell trykt litteratur, spør Lori Emerson innledningsvis i essayet *Digital Poetry as Reflexive Embodiment*. Spørsmålet oppstår i en diskusjon om nettsiden TextArc.org, en nettside hvor man kan skape en visuell skjematisk av et hvilket som helst av 2000 “litterære klassikere”<sup>215216</sup>, ved blant annet å telle hvert ord, finne hvor ordet er lokalisert, før de igjen plasseres på et kart, hvor ordfrekvensen avgjør farge og størrelse; jo, oftere et ord opptrer, jo større og mørkere vil ordet være på arket.<sup>217</sup> Spørsmålet kritikerne hun siterer er opptatt av, er: hvordan forandrer teknologiens inntreden i

---

<sup>213</sup>Jon McCormack & Alan Dorin, *Art, Emergence and the Computational sublime*, (udatert):12. Tilgjengelig fra <http://www.csse.monash.edu.au/~jonmc/research/papers/art-2lt.pdf> (Oppsøkt 08.08.12)

<sup>214</sup>Susan Sontag, *Against interpretation and other essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966): 3.

<sup>215</sup>Det er Emerson selv som bruker anførselstegnene.

<sup>216</sup>Spørsmålet som oppstår i befatning med TextArc, er hvorvidt det er “digital born” eller om det er snakk om digitalisering i form av et tekstinnhold som overføres fra et medie til et annet. Interessant er det uansett å se hva overførselen kan gjøre med teksten, hvordan en slik remediering av teksten kan fremheve og forvrengte det man tenker som den “opprinnelige” teksten.

<sup>217</sup>Tekstkartene til TextArc minner om en forløper til det vi idag på norsk kjenner under begrepet *ordsky*.

skapelsesprosessen hvordan vi forholder oss til leseprosessen. Det er tydelig og åpenbart at blandingen av datateknologi og litteratur fører til radikale forandringer i lese- og skriveprosessen, samt i meningsdannelsen. Skapelsesprosessen forskyves og rystes, og ved hjelp av remediering er man istand til å utnytte medieoverførselen til slik å kunne skape nye kategorier.

I den grad digital poesi slik som TextArc er “uromantisk”, hevder Emerson, er det i hovedsak fordi det er det ultimate nådeskuddet for geniestetikken. Skapelsesprosessen transformeres til å bli en samhandling mellom leser, skriver og datamaskin, og dette igjen forskyver måten vi ser på det lyriske subjektet på:

There is a connection here to both poetry and romanticism that is no coincidence, for, given the emphasis on viscosity inherent to the medium, what else do programs such as TextArc do other than foreground the materiality of words as signifiers of meaning, thereby transforming prose into poetry? TextArc also transforms the creation-process into a shared act between reader, writer and computer, and in doing so, signals (yet another) break from the model of the poet/writer as divinely inspired human exemplar, quite in contrast to the great “Being” Wordsworth foresaw would emerge out of the joint force of science and literature. In fact the philosophical underpinnings of digital poetry are particularly indicative of the unsettling of what poetry is commonly thought to be, which is inextricably linked to a departure from, specifically, the poet as privileged exemplar of human culture and medium through which we read ourselves, and, generally, the liberal humanist subject.<sup>218</sup>

Også i tradisjonell forståelse av det sublime, som hos Kant, er det sublime noe som finnes i subjektet.<sup>219</sup> Ved at opplevelsen av det sublime, som kan defineres som velbehag forårsaket av en “negativ lyst, som kan beskrives som beundring og aktelse”<sup>220</sup>, plasseres i subjektet, og ikke i objektet, eller mellom objektet og subjektet, åpnes det for den doble forståelsen av kunsterfaringen både som opplevelse – nærvær – og fortolkning. Tradisjonelt skiller man mellom det matematisk sublime og det dynamisk sublime, hvor førstnevnte handler om størrelse og det sistnevnte om makt å gjøre. Det digitale sublime – eller det teknologiske sublime – kan sies å være en kombinasjon av de to kategoriene av det sublime, selv om det dynamiske sublime – makten i teknologien – kan sies å dominere.

Med henblikk på Sontag kan vi spørre om det er bortfallet av auraen som har gjort at

---

<sup>218</sup>Emerson, Lori. “Digital Poetry as Reflexive Embodiment”. *The Cybertext Yearbook 2002-2003* (2003).

Tilgjengelig fra <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/108.pdf>

<sup>219</sup>Kjersti Bale, *Estetikk: En innføring* (Oslo: Pax, 2009): 85.

<sup>220</sup>Ibid., 86.

innholdet har fått forrang? Er reproduksjonsalderens teknikker grunnen til at formen, ifølge Sontag, har mistet sin betydning? Det vi vet er at form tradisjonelt står sentralt i forståelsen av det sublime, riktignok ikke form fullstendig avkoblet fra følelse, men ser man på det matematiske sublime slik det kort er beskrevet ovenfor, ser vi betydningen av form.

Dersom, slik det argumenteres for ovenfor, det sublime også kan være tilstede i en digital kontekst, og man samtidig følger tanken om det sublime som nært forbundet med det auratiske, blir spørsmålet om hva som skjer med auraen, Hvor blir det av auraen i en digital kontekst? Som Douglas Davis viser til kan man snarere tenke det som om auraen ikke har falt fullstendig bort, men at den har beveget seg mot nærvær og deltagelse. Dette kan man igjen også se ved betydningen til det haptiske i digitale medier og ved at verket blir mer av en event, hvor leseren realiserer uttrykket i hvert møte med det. Det som fremvises på skjermen er underlagt kode, og koden kan realiseres forskjellig avhengig av tid, sted og format. Slik kan man nærmest si at også et digitalt verk kan traderes – kan bære tiden i seg.

### 3.13 Simanowski og nærlesningen

En teoretiker innenfor digital humaniora som ønsker å stille seg i opposisjon til Gumbrecht, Sontag og andre som forfekter betydningen av nærværet, er den tyske medieprofessoren ved Universitetet i Basel, Roberto Simanowski. Boka hans fra 2011 *Digital Art and Meaning*, er et forsvarsskrift for interpretasjon også i møte med digital kunst og litteratur. Han polemiserer direkte mot blant annet Gumbrecht:

For Gumbrecht and other proponents of the notion of presence, the focus on the materiality of communication entails a shift of interest from the meaning of signifiers to their physical qualities and to the human body, which eventually results in a farewell to interpretation.<sup>221</sup>

Simanowskis grunnholdning er at interpretasjon aldri helt kan unngås, og at vi i omgangen vår med alle typer kunstverk bør “engage in the hermeneutic endeavour of looking for a deeper meaning, which should not be mistaken for finding *the* meaning.”<sup>222</sup> vi kan heller ikke gi slipp på det som er litteraturvitenskapens grunnholdning til interpretasjon. Det ligger

---

<sup>221</sup>Simanowski, *Digital Art and Meaning*, 208.

<sup>222</sup>Ibid., 211.

noe nyttig i å anvende tradisjonelle humanistiske tilnærminger til nye typer tekster: “One could argue that traditional criteria cannot be applied in discussing new media artifacts and that digital arts require a completely new methodological approach. However, a theoretical discussion of digital arts is best grounded in a combination of new and old criteria.”<sup>223</sup>

Som eksempel bruker han hvordan allegorien i konvensjonell litteratur forstås som narrativ representasjon av ideer og prinsipper gjennom karakterer og hendelser, og hvordan en slik representasjon i digital litteratur kan fremvises gjennom animasjon av ord. Et annet betegnende eksempel kan være hvordan bruk av rim kan utvides til å bevege seg forbi repetering av like eller lignende ordlyder, til også inkludere repetisjon av animasjon og lyd.<sup>224</sup> Slik kan man se at den sensitive innstillingen ovenfor verkets språklige komponenter, som er et viktig aspekt ved nærlesning i konvensjonell litteratur, kan overføres til et fokus på spillet mellom – og spenningene som oppstår – mellom de forskjellige mediekomponentene når de bringes sammen.

Hvorfor nærlesning? For Simanowski er et digitallitterært verk først og fremst en kreativ handling eller et kreativt uttrykk, ikke et teknologisk objekt. Dette er en motsetning til mye teknologideterministisk tankegods, slik som blant annet Kittler hevder, men som også er forenlig med mye av Hayles tanker og teorier. Simanowski anerkjenner som vi ser den potensielle betydningen og innvirkningen mediet kan ha på det estetiske uttrykket, det han derimot ønsker å promotere er besinnelse, og at vi ikke lar seg overvelde fullstendig av alle finurligheter og teknologiske finesser digital kunst og litteratur kan framvise; det er fremdeles mennesker som har skapt det, om enn med hjelp av avansert medieteknologi, og vi er fremdeles mennesker som møter disse uttrykkene. I bakhodet kan vi ha John Cayleys bud om besinnelse, og å ikke fortape oss helt i ny teknologi og alle dens prefikser:

Despite their association with a particular moment in cultural history, the “new” of new media, the “hyper” and “cyber,” the “digital” and “electronic,” all these prefixes and the characterizations they encourage have the effect of removing history and locatedness. They substitute a fixation with the dehistoricized “new” and an over-emphasis on delivery media-as-technology that overwhelms the determinations of formal and compositional technique. At times the result for culture is a shallow haunting, the comic-book specter of a hyper- or cyber-avant garde, a virtual visceral

---

<sup>223</sup>Simanowski, Roberto. “Understanding New Media Art Through Close Reading: Four Remarks on Digital Hermeneutics”, I *dichtung digital*, (2010): 1. Tilgjengelig fra <http://www.dichtung-digital.de/2010/simanowski/simanowski.htm>

<sup>224</sup>Ibid.

banal “jacking-in” to a supercharged networked which amounts, in the final analysis, to a naive and unprogressive deracination, a discontinuity and delocation that itself requires deconstruction.<sup>225</sup>

Dersom vi fortaper oss fullstendig i teknologien, og glemmer alle våre humanistiske dyder, glemmer de verktøy humanioras fokus på nærlesning har gitt oss, mister vi òg evnen til å se hvordan uttrykk forandrer seg idet produksjonsvilkårene, både materielle og estetisk utøvende, forandrer seg.

Fordi tanken om litteratur som event ofte attribueres til vendingen fra en meningskultur, med fokus på fortolkning og nærlesning, og mot en nærværskultur, er Simanowski skeptisk til at man glemmer forfatterens rolle som inskriptør også i interaktive verk: “Interactive art, with its physical action and immersion of the audience, seems to be the perfect fit for theories and aesthetics that question the urge of interpretation and promote the focus on the intensity of the present moment and on the materiality of the signifiers rather than their meaning. ”, hvormed han innvender

With respect to the role of hermeneutics in the realm of interactive art, I noted in the introduction that the audience’s participation in the composition of the artwork does not automatically imply that the the author has evaded the work’s conceptualization or failed to provide it with a specific message. The situation, created in behaviorist or relational art, may allow a dialogue between interactors and provide them with a space-time of interhuman experiences. This very situation can nevertheless already carry its own message and open a dialogue between the artist and interactor(s).<sup>226</sup>

Det at man som betrakter eller leser kan interagere og selv være med på å utøve verket kan altså ikke tenkes som substitutt for den skapende handling forfatteren har lagt inn i verket. Man kan sidestille det med et regelverk – en grammatikk – som forfatteren har lagt inn i verket, som danner og spesifiserer relasjonen mellom systemet og den som interagerer med det. Slik kommer Simanowski frem til en konklusjon hvor han hevder at: “...[i]nteractive art can - and should – be perceived as both event and object. The event is object insofar as it is a deliberately composed structure of different signifiers (...) and possible actions building up to a specific meaning.”<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> John Cayley, “Screen writing. A Practice-based, EuroRelative Introduction to Electronic Literature and Poetics “, i *Third Text*, vol. 21, nr. 5 (2007): 605-606. Tilgjengelig fra <http://dx.doi.org/10.1080/09528820701599743>

<sup>226</sup> Simanowski, *Digital art and meaning*, 127.

<sup>227</sup> Simanowski, 129. Innholdet i parentesen til Simanowski er i dette sitatet fjernet.



Nettopp dette med “bestemt mening” virker vanskelig å forholde seg til dersom man ser på et verk slik som *Loss of Grasp*, som i aller høyeste grad, er interaktivt, men hvor likevel rammene for handlingen i mange tilfeller er definerte. Dette anerkjenner òg Simanowski, og sier at i slike tilfeller er det vanskelig å tenke seg hendelsen også som objekt, men påpeker han, det betyr ikke at rammene er ubetydelige eller uten mening. *Loss of Grasp* er definitivt et eksempel på hvordan rammene, hva som tillates og ikke tillates, kan tenkes opp imot det man faktisk møter på skjermen i verket, og som slik igjen gir dybde til leseopplevelsen.

### 3.14 Deep attention vs hyper attention

Et av de store spørsmålene innenfor debatten rundt digital humaniora, og som også har implikasjoner for det digitallitterære feltet, er diskusjonen rundt den eventuelt forskjellige formen for oppmerksomhet og konsentrasjon de forskjellige medieteknologiene krever og inviterer til. I hvor stor grad utfordrer medieteknologienes påvirkning på de kunstneriske uttrykkene den sakte, dype refleksjonen. Vil inklusjonen av andre elementer enn tekst, elementer som man ikke vanligvis finner i tradisjonell litteratur, føre til at den dype refleksjonen, forsvinner? Har mediemangfoldet en obstruerende faktor, som i at det er noe som yter motstand mot den sakte refleksjonen og fortolkningen, som forstyrrende elementer.

I artikkelen “Hyper and Deep attention: The Generational Divide in Cognitive Modes” skriver N. Katherine Hayles om forskjellen på det hun kaller “deep attention” og “hyper attention”. “Deep attention” er den kognitive innstillingen som tradisjonelt forbindes med humaniora, og karakteriseres som evnen til å konsentrere seg om ett enkelt objekt over lengre tid slik som for eksempel en lesning av en Charles Dickens-roman krever av deg, og hvor man gjerne forsøker å utestenge impulser utenfra da de kan forstyrre lesningen.

For å illustrere forskjellene mellom de to innstillingene kontrasterer Hayles de to medieuttrykkene de gjerne viser seg gjennom: “The contrast in the two cognitive modes may be captured in an image: picture a college sophomore, deep in *Pride and Prejudice*, with her legs draped over an easy chair, oblivious to her ten-year-old brother sitting in front of a

console, jamming on a joystick while he plays Grand Theft Auto.”<sup>228</sup>

Det hun nevner illustrerer definitivt en forskjell i hastigheten man mottar impulser i. I lesningen av en roman styrer man hastigheten selv, øyet beveger seg langs ordene, og selv om man kan fortape seg i romanuniverset, vil bladingen av sidene, og inndelingen i kapitler, samt ordenes eventuelle slutt punkt, stadig minne en på at en leser en bok. Når man sitter, som i det andre eksemplet hennes her, foran en spillkonsoll og trykker på en joystick, er man også åpenbart (med mindre man er i en VR-simulering), bevisst sin egen tilstedeværelse ved at det er ens egen trykking på knappene som genererer respons fra konsollen, og man kan åpenbart også være konsentrert, men hastigheten objekter beveger seg på skjermen er en helt annen og ligger i større grad utenfor ens egen styreevne, enn i lesningen av for eksempel en Charles Dickens-roman. Objektene, virtuelle som sådan, projiseres konstant skjermen, i stor hastighet, for så å forsvinne igjen, og distanse og nærhet smelter nærmest sammen.

En mulig årsak til skiftet i kognisjonsinnstilling tillegges ofte medienes stadig økende rolle i livene våre, og, hevder Hayles, i forlengning av dette ser vi at folks foretrukne aktiviteter forandres: “The activity those of us in literary studies may take as normative—reading print books—is the media form to which our young people turn least often in their leisure time.”<sup>229</sup> I stedet velger mange unge å simultant omgi seg med flere medier simultant, på tross av at dette har vist seg å være mindre effektivt enn å fokusere på én ting av gangen:

These studies also indicate that efficiency declines so significantly with multitasking that it is more time-efficient to do several tasks sequentially than attempt to do them simultaneously. One is tempted to conclude that the strong preference young people show for multitasking must have another explanation than the presumptive one that it saves time; one possibility is a preference for high levels of stimulation.<sup>230</sup>

Dersom ikke effektiviteten i det man gjør er det vesentlige i valget om multitasking og omgangen med flere medier samtidig, er det kanskje grunn til å tro at stikkordet er stimulanse; at man ønsker å konstant bli stimulert. Kan dette skiftet mot å ønske et stadig økende tempo i overleveringen av innholdet, tenkes som et tegn på en vending mot en mer erfaringsbasert og

---

<sup>228</sup>N. Katherine Hayles, “Hyper and Deep attention”. *Profession* (2007): 188-189.

[http://engl449\\_spring2010\\_01.commons.yale.edu/files/2009/11/hayles.pdf](http://engl449_spring2010_01.commons.yale.edu/files/2009/11/hayles.pdf) (oppsøkt 24.10.2012)

<sup>229</sup>Ibid., 189.

<sup>230</sup>Ibid.

nærværsrettet kognisjon? Hvor mye fortolkning er det egentlig rom for når hastigheten noe formidles på stadig øker? Og forandrer ikke dette samtidig rammene for hva som kan formidles? På dette punktet siterer Hayles Johnson:

As Johnson convincingly argues, media content has also changed, manifesting an increased tempo of visual stimuli and an increased complexity of interwoven plots (61–106). A related point (that Johnson does not mention) is a decrease in the time required for an audience to respond to an image. In the 1960s it was common wisdom in the movie industry that an audience needed something like twenty seconds to recognize an image; today that figure is more like two or three seconds.<sup>231</sup>

Det vi ser er at vi får en sammenfallende utvikling mellom hastigheten på det som formidles og rammene og begrensningene på det som *kan* formidles. Dette stiller igjen krav til mottakeren, om det er en leser av digital litteratur, eller om det er en spiller av et tv-spill. Dersom det gjelder digital litteratur blir det en vurderingssak hvorvidt skal man forsøke å fortolke og *lese* hvert enkelt ord som opptrer på skjermen, eller om man bør fokusere på nærværet – interaksjonen – og det prososuelle ved aktiviteten. Og dersom man velger å kaste vrak på fortolkningsaspektet, hvor mye sitter man da igjen med i all that clicking “around”?

Som vist her er det ikke nødvendigvis konsentrasjonen som er den avgjørende forskjellen, for som Hayles påpeker er konsentrasjonsaspektet absolutt til stede hos unge som omgis fullt og helt av hyper attention, men som likevel bruker masse tid på å mestre alle spillets komplekse deler helt til de har nådd høyeste beherskelses -og mestringsnivå som spillet tillater. Det er altså ikke konsentrasjonen som er primærforskjellen, i betydning av den utslagsgivende og grunnleggende forskjellen; dette paradokset, at også hyper attention kan invitere til konsentrasjon, handler om at man drives framover og motiveres av egenskaper som interaktivitet og det at man tilbys belønninger samtidig som hastigheten holdes høy.<sup>232</sup> Modalverbet *kan*, er nok nøkkelen her, for selv om hyper attention kan kreve konsentrasjon, er naturligvis spørsmålet i hvor stor grad dette er den rådende innstilling hyper attention inviterer til. Av dette ser vi at hastigheten informasjonen formidles i, som ofte gir oss liten eller manglende mulighet til å selv styre informasjonsinntaket vårt, *kan* oppfordre til forskjellige kognisjonsinnstillinger. *Tempo* er altså avgjørende for hvordan man forholder seg til informasjonen, hvorvidt man velger fordypning eller hvorvidt man fokuserer på

---

<sup>231</sup>Hayles, “Hyper and Deep attention”, 191.

<sup>232</sup>“What about young people totally into hyper attention who nevertheless spend long periods playing a video game, intent on mastering all its complexities until they reach the highest level of proficiency? The key to this apparent paradox lies in the game’s interactivity, specifically its ability to offer rewards while maintaining high levels of stimulation. Ibid., 194.

tilstedeværelsen – følelsen av *å være i situasjonen – her og nå.*<sup>233</sup>

Et slikt aspekt kan altså være avgjørende for hvilken innstilling man møter også et digitallitterært verk med. Det man kaller digital litteratur inneholder som tidligere nevnt flere komponenter – de karakteriseres ofte ved at de er det man kaller “multisensoriske”, at de ved å sammenføre flere medier enn man kan finne i en tradisjonell trykkbasert bok aktiverer flere sanser samtidig. Det man kan ta stilling til dersom man tenker over skillet mellom “deep attention” og “hyper attention” slik Hayles fremstiller det, er hvorvidt det er en berikelse for opplevelsen eller om det kun er å anse som en obstruksjon – som en hindring for nærlesning og dyp konsentrasjon. En av utfordringene litteraturen og i forlengelse også humaniora som helhet har ettersom gruppen av det vi kaller “digital natives”, altså de som er født inn i en digital mediealder, blir stadig større, er hvordan vi skal takle deres komplekse kognitive innstilling. Utfordringen er hvordan man kan utnytte potensialet som ligger i digitale medier til å bygge bro mellom de to forskjellige kognitive innstillingene: “Digital media offer important resources in facing the challenge, both in the ways they allow classroom space to be reconfigured and the opportunities they offer for building bridges between deep and hyper attention.”<sup>234</sup>

Denne brobyggingen mellom kognisjonsskillene kan òg tenkes som en mulighet til å tenke fortolkning og nærvær sammen. Nettopp dette er det digital litteratur, med sitt blikk rettet både fremover og bakover, med remedieringen av litteraturens og bokas tradisjoner i en digital kontekst, åpner for som det trykte ikke tillater. Digital litteratur kan engasjere både evnen til deep og hyper attention. Det handler om å utnytte egenskapene de forskjellige mediene innehar, flerstemthet mellom mediene som oppstår når de settes sammen.

### 3.15 Obstruksjon eller ny dimensjon

Når man skal ta stilling til hvorvidt det finnes noe ved forskjellige medieuttrykk som tilsier at det inviterer til enten nærvær eller fortolkning, kan man relatere det til medieteoretikeren McLuhans idè om “hot and cold media”, hvor han delte inn i “varme” og “kalde medier” ettersom hvor mye mediet lot være igjen til å bli fylt ut av publikum. Han definerer

---

<sup>233</sup> Nettopp temporalitetens økte betydning er noe som er viktig for teoretiseringen rundt digital litteraturs potensialitet.

<sup>234</sup> Hayles, “Hyper and Deep attention”, 195.

eksempelsvis talen som et “kaldt medium med “lav definisjon”, fordi så lite blir avgitt og tilhøreren selv må fylle ut så meget”. Varme medier derimot overlater svært lite til å fylles ut eller fullføres av mottakeren, og kan derfor sies å være “lave” i kravet om medvirkning. Kald media, som krever mye medvirkning, er på den annen side “høye”.<sup>235</sup>

Denne distinksjonen er åpenbart ikke gyldig for digital kunst og litteratur, da de som tidligere nevnt, nærmest i enhver anledning er multisensoriske, og aktiverer flere sanser samtidig. Slik illustrerer de Kittlers idé om det altoppslukende mediet som tar inn i seg alle andre medier.

Dersom det digitallitterære uttrykket inviterer til nærvær i stedet for fortolkning er det heller gjennom en følelse av enten frustrasjon, likegyldighet eller sublimitet. Frustrasjon ved en følelse av utilstrekkelighet, og ved at man føler at det ligger for mange restriksjoner i lesningen, at den underliggende koden som man ikke har umiddelbart tilgang til gjennom interfacen, krever et fokus i lesningen som ikke er forenlig med utbyttet man føler man får av det. En følelse av déjà vu, av å ikke komme noen i teksten eller at man alltid havner tilbake på samme sted. En slik følelse kan utvide seg til enten til likegyldighet, hvor man ganske enkelt ikke bryr seg nevneverdig om det som opptrer på skjermen og kun tenker på å bevege seg fremover mot sluttpunktet, eller til en beundring over hvordan de forskjellige medieaspektene spiller sammen og skaper en enhet. Nettopp dette frustrasjonsaspektet er jo noe vi har vist ovenfor at både Aarseth og Simanowski har diskutert, og at lesere eller brukere ofte forutfor aktiveringen og lesningen av digital litteratur har en tanke om at friheten deres som lesere og fortolkere er større enn i konvensjonelle trykktbaserte verk, noe som gjerne raskt tilbakevises ved at det krever en form for konsentrasjon for ikke å bevege seg i sirkel, samtidig som koden alltid vil legge rammene for hva man som leser kan oppleve på skjermen. Frustrasjonen kan selvsagt være bevisst fra forfatterens side, i en viss grad er den alltid det ved at de har satt rammene for koden og dermed hva som kan oppleves, men den kan òg benyttes som estetisk virkemiddel, noe Philippe Bootz nevner når han skriver om “the aesthetics of frustration”:

In a non mimetic work, the reader doesn't really understand of what the program is really making. This fact generates errors of reading and such errors can be used by the author in a particular strategy of writing which named the “esthétique de la frustration” (aesthetic of frustration). We can say, in non mimetic works, the work contains a “private domain” of the author that the reader can see but not read or understand. It is some extension in the procedural model of the unreadable constrains

---

<sup>235</sup>Marshall McLuhan, *Mennesket og media*, ovs. Olav Angell (Oslo: Gyldendal, 1968): 22-23.

in a classic text.

The aesthetic of frustration supposes that the Hypothetical reader has a classical non procedural system-deep. For this Hypothetical reader, classical textual components of the *texte-à-voir* “are” the text. But, because the system does not perform as a classic textual system, some classical properties, as rereability, or navigation, do not work properly: some information escapes from the reader that is frustrated because s/he cannot make a mind representation of the global nature of this hypothetical text.<sup>236</sup>

“Frustrasjonens estetikk” kan også tenkes som spillet mellom to eller flere modaliteter innenfor det samme verket, slik som forholdet mellom lyd, bilde og tekst, slik man ser det i et verk som *Loss of Grasp*.

Spørsmålet er hvorvidt frustrasjonen som skapes fører til økt konsentrasjon eller om det fører til likegyldighet. Om teknologien er en obstruksjon eller om det kan tenkes som en ny dimensjon som tilføres det estetiske uttrykket.

Den sublime opplevelse i digital kunst og litteratur, kan sies å forholde seg til det McCormack og Dorin skriver om “the computational sublime” hvor vår bevissthet om at det ligger noe bak det vi opplever på skjermen, som vi ikke har umiddelbar tilgang til, skaper en form for samtidig beundring og frykt, som igjen kan føre til at fokuset på den sakte refleksjonen og fortolkningen enten forsvinner eller blir sekundær til selve opplevelsen.

Det interessante dersom man tenker seg sublimitet i en digital kontekst, er at det teknologiske aspektet i realiteten er svært målbart – den bakenforliggende koden er så målbar – likevel kan effekten av den – uttrykket, realiseringen av koden – overvelde oss fullstendig, få oss til å nærmest glemme oss selv – og slik finne tilbake til den auratiske opplevelsen knyttet til “Her og Nå”. Vi er i realiteten prisgitt det overflatiske – interfacen – for å få tilgang til verket. Davin Heckman tenker seg i forlengelse av formalismens begrep om hverdagsspråk og poetisk språk, at man kan tenke seg koden som et eksempel på hverdagsspråk, hvor det funksjonelle er det viktige, og at elektronisk litteratur dermed kan ses som et forsøk på organisert vold mot dette hverdagsspråket.<sup>237</sup>

Det man ser gjennom et møte med en digitallitterær tekst som *Loss of Grasp* illustrerer på mange måter nettopp det Hayles forsøker å fremheve i artikkelen “Hyper and Deep

---

<sup>236</sup>Phillippe Bootz, “Reader/Readers”, *Poiesis*, 7. <http://www2.uni-erfurt.de/kommunikationswissenschaft/p0es1s/english/participants/bootz.pdf>

<sup>237</sup> Heckman, “Technics and Violence”, 5-6. Heckman bruker her elektronisk litteratur.

attention: The Generational Divide in Cognitive Modes”, nemlig at teknologiens kobling med litteratur, og alt det kategorien inneholder av tradisjon og historie, kan man aktivisere mer enn en kognisjonsinnstilling.

Det digital litteratur kanskje i størst grad kan sies å tilføre litteraturen er å skape et område hvor man ved hjelp av teknologiens mulighet til å skape en multisensorisk tekst kan bygge bro mellom nærvær, sublimitet og fortolkning og nærlesning. I *Loss of Grasp* kan man se hvordan man pendler mellom et ønske om å bare klikke seg videre, og å beundre spillet mellom de ulike mediekomponentene, men òg en rent tradisjonell hermeneutisk praksis, slik sjette og avsluttende sekvens av verket illustrerer; her presenteres man innledningsvis en ramme med en svart bakgrunn og en svak hvit innrammingsstrek. Mot denne svarte bakgrunnen innenfor ramma står pekeren og blinker, og indikerer at man skal benytte tastaturet til å skrive noe. Det man legger merke til i det man begynner å skrive er at det er likegyldig for fremdriften i teksten hvorvidt du taster riktig bokstav, dersom du taster “o” og det er meninga at setningen skulle starte med “I”, er det sistnevnte som kommer opp på skjermen. Slik skapes det et spill mellom likegyldighet og fortolkning, hvor det i realiteten er totalt likegyldig om du taster èn etter en riktig bokstav inn på skjermen, men hvor man likevel drives av en nysgjerrighet og ønske om å vite neste bokstav og til slutt hvordan setningen ender. Ettersom bokstavene kan ses på skjermen oppstår det et spill mellom antesipasjon og retrospeksjon, hvor den forrige bokstaven vil påvirke valget ditt om hvilken bokstav du vil taste inn.

Samtidig som *Loss of Grasp* tydelig har en dimensjon ved seg som er verdt å fortolke, og som aktiverer en hermeneutisk tankegang, er inklusjonen av bevegelse i endel av scenene, samt nødvendigheten av konstant berøring, slik jeg ser det òg med på å aksentuere et nærværsfokus. Bevegelsen av ord og bokstaver gjør opplevelsen situert som et øyeblikk, og i forlengelse av Gumbrecht kan man se dette som et øyeblikk av nærvær, hvor man kommer nærmere de partikulære elementene av språket.

Det digital litteratur kan sies å gjøre er å bygge broer mellom dimensjoner ved tilnærmingen til verket som ofte tenkes som separate; ved at det temporale får økt betydning det kan sammenføre erfaringen med fortolkningen.

# Oppsummering og konklusjon

Fokuset i oppgaven har vært å utforske på hvilke måter man kan hevde at den digitale litteraturen utfordrer litteratur slik vi har vært vant til å forstå den. Dersom produksjonsvilkårene for litteratur forandrer seg og verk presenteres i og utnytter mulighetene et annet medium enn boka gir, er det betimelig å spørre seg om ikke det estetiske uttrykket også vil være annerledes. Sentralt for oppgaven har vært å forsøke å se hvordan den materielle og mediale siden av uttrykket igjen kan påvirke meningssiden, og samtidig se hvordan dette igjen påvirker hvordan vi tenker sentrale litteraturvitenskapelige begrep og kategorier som aura, verk, litteratur og fortolkning.

Innledningsvis i første del av oppgaven forsøker jeg å se hvilken rolle Walter Benjamins aurabegrep og tanken om auratapet i det han kaller reproduksjonsalderen, kan tenkes å ha i en digital kontekst, og hva dette eventuelt igjen måtte gjøre med Benjamins ideer og tanker. Ved at den digitale kontekst kompliserer den materielle siden av verket, kompliseres igjen øg aurabegrepet ytterligere. I forlengelse av diskusjonen av aurabegrepet, både slik det anvendes av Benjamin, men øg slik det anvendes av kritikere plassert innenfor digital humaniora, forsøker jeg å diskutere materialitetens betydning for hvordan vi forstår nettopp auraen og dens eventuelle bortfall. Som jeg skriver med utgangspunkt i Bolter et. al. defineres ofte digitallitterære verk ved at det pendler mellom total innramming – at mediet gjøres usynlig – og det å ofte øgså inneholde en kroppslig dimensjon, hvor man som leser og bruker bidrar til erfaringen av verket. Denne sammenkoblingen blir man bevisst på dersom man reflekterer over berøringens og interaksjonens sentrale posisjon i svært mange digitallitterære verk. Av både Davis og Bolter et. al. sine teoretiske refleksjoner ser vi hvordan digitale medier påvirker produksjonsvilkårene for det kunstneriske uttrykk, og derved igjen grensene for hva det kunstneriske uttrykket kan inneholde. I stedet for å føre til et endelig auratap, reaktualiseres aurabegrepet ved at digital litteratur bevisst spiller på forholdet mellom det auratiske og det antiauratiske.

I andre del av oppgaven forsøker jeg å bygge videre på diskusjonen av auraen og materialiteten og se hva dette igjen kan sies å gjøre med verkkategorien – hvordan kan øgså digitallitterære verk, tenkes inn i verkkategorien. Ved å diskutere forståelsen av hva litteratur



og litteraritet er og kan være, forsøker jeg å vise hvordan man kan tenke kategoriene også i en digital kontekst. Spørsmålene om verkkategorien og hva litteratur er og kan være, er naturligvis svært vanskelige, og kanskje til og med umulige, å svare på, og det er spørsmål som har vært forsøkt besvart uttallige ganger. Det jeg likevel mener man kan se, er at slike spørsmål aksentueres og forsterkes i det vi kaller digital litteratur, og ved å se på forskjellige forståelsesmåter av litteratur og det litterære, har jeg forsøkt å undersøke hvorvidt også digital litteratur kan være litterære verk.

Når man forsøker å se på hva som kan gjøre noe til et litterært verk, er det også interessant å tenke over hvorfor det som forsøker å bryte ut av konvensjonene, trenger å defineres innenfor de samme rammene. Dette er naturligvis et legitimt spørsmål, da digital litteratur utfordrer endel av de rammene vi er vant til å tenke litteratur i. Det vi likevel ser, med henblikk på Eagletons utlegning av Wittgensteins familielikhetsmodell, er at digital litteratur også inneholder mange av de samme egenskapene som vi er vant til å tenke som litterære, men at mange av egenskapene remedieres ved at flere medieuttrykk kan spilles mot hverandre.

Samtidig som det har vært et fokus i oppgaven å vise frem forskjellene på trykktbasert litteratur og digital litteratur, og slik vise hva digital litteratur kan være som ikke trykktbasert litteratur tillater, har det i tillegg vært viktig å vise hvordan digital litteratur både bygger på og bryter ned tradisjoner den trykktbaserte litteraturen har bygd opp. På tross av at mediet litteraturen skapes i og uttrykkes gjennom er distinkt forskjellig, og dermed igjen påvirker grensene for hva som er mulig å inkludere, kan man ikke tenke digital litteratur uten å anerkjenne dens forhold til tradisjonen. Dette ser man kanskje særlig godt i tredje del hvor man ser på to eksempler på trykte utfordringer til litteraturen og en digital. Ved å sammenligne hva disse forskjellige verkene innehar av kvaliteter og egenskaper, får man en forståelse både av hvordan digital litteratur vanskelig kan tenkes uten å ta forholdet til eksperimentell trykktbasert litteratur i betraktning, men også hva digital litteratur kan uttrykke som vanskelig lar seg uttrykke i trykktbasert litteratur. Digital litteratur kan som trykktbasert litteratur ta opp i seg det visuelle, men det kan også inkludere medieuttrykk som trykk ikke tillater, som animasjon, film og lyd, samtidig som også bevegelse kan være et viktig aspekt. Slik får man det man kan kalle et polyfont spill mellom de forskjellige medieuttrykkene verket inneholder.

Digital litteratur er som jeg nevnte innledningsvis et forholdsvis ungt felt som bærer

preg av å være i konstant utvikling og ekspansjon. Samtidig er det et felt som kan sies å ha nettopp utfordringen og den eventuelle utvidelsen av litteraturbegrepet nærmest som iboende egenskap. Digital litteratur oppfordrer oss til å tenke gjennom og reaktualisere tankene våre om hva litteratur er og ikke minst kan være i en tidsalder hvor den trykte boka ikke nødvendigvis vil være det foretrukne mediet for det litterære uttrykk. Digital litteratur setter, som Hayles ville sagt, fokus på *hva* som er representasjonen, ved at det som produserer representasjonen ikke lenger kan tas for gitt. Det frambringer et økt fokus på at representasjonen ikke kan forstås som et autonomt åndsverk fravristet sin materielle basis. En slik bevissthet er nødvendig dersom vi skal kunne ta digital litteratur på alvor som litteratur – for selv om den har likhetstrekk med trykkbasert litteratur, har den også andre kvaliteter - kvaliteter som muliggjøres gjennom mediet den skapes i og møtes i.

Mediebevisstheten trenger ikke tilsi at vi skal gi slipp på nærlesningen og vårt litteraturvitenskapelige fokus på det språkkunstneriske uttrykk, men at vi i tillegg bør reflektere over hvordan de ulike medieuttrykkene et verk kan inneholde påvirker hverandre og utfordrer leseprosessen og fortolkningen vår.

# Litteraturliste

- Aarseth, Espen. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. "Epos og Roman: Om romanstudiets metodologi", oversatt av Jostein Børtnes, i *Moderne Litteraturteori. En antologi (2. utgave)*, red. Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (Oslo: Universitetsforlaget, 2008): 119-141.
- Bale, Kjersti. *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax, 2009.
- Barthes, Roland og Stephen Heath. "From Work to Text". I *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977): 155-164.
- Barthes, Roland. *Lysten ved teksten*. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum forlag, 1990.
- Benjamin, Walter. *Kunstverket i reproduksjonsalderen : essays om kultur, litteratur, politikk*. Oversatt av Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1991.
- Bolter, Jay David og Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.
- Bolter, Jay David, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy og Petra Schweitzer. "New Media and the permanent crisis of aura". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 12, nr. 1 (februar 2006): 21-39.  
<http://con.sagepub.com/content/12/1/21.abstract> (oppsøkt 12.03.2012 )
- Bootz, Phillippe. "Reader/Readers". *Poiesis*. <http://www2.uni-erfurt.de/kommunikationswissenschaft/p0es1s/english/participants/bootz.pdf> (oppsøkt 12.10.2012): 1-27.
- Bootz, Phillippe. "Regarding Digital Literature". I *Caietele Echinox*, vol. 20 (2011): 79-96.  
<http://www.cceol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=70ea2e76-ff0b-465f-8f99->

8fa4d9157962&articleId=1fa6e835-c022-4f07-b133-c9e94816e9b4 (oppøkt  
24.04.2012)

Bouchardon, Serge. "Loss of Grasp". (2010). [www.lossofgrasp.com](http://www.lossofgrasp.com) (oppøkt 20.08.2012)

Bouchardon, Serge og Asuncion Lopez-Varela Azcàrate. "Making Sense of the Digital as Embodied Experience". *CLC: Comparative literature and Culture*, vol. 13, nr. 3 (2011): 1-8. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/7/> (Oppøkt 12.10.2012)

Brown, Bill. "Materiality". I *Critical Terms for Media Studies*, redigert av W.J.T Mitchell og Mark B.N. Hansen ( Chicago: Chicago Press, 2010): 49-63.

Bro Pold, Søren. "Interface Perception". I *Interface Criticism: Aesthetics Beyond Buttons*, redigert av Andersen, Christian U. og Søren Bro Pold (København: Aarhus University Press, 2011): 91-113.

Bürger, Peter. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1998.

Carrière, Jean-Claude, Umberto Eco og Jean-Phillippe de Tonnac. *This is not the end of the book*. London: Harvill Secker, 2011.

Cayley, John. "The Code is Not the Text (unless it is the Text.)". (Høst 2002). <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal> (oppøkt 28.08.2012)

Cayley, John. "Screen writing: A Practice-based, EuroRelative Introduction to Electronic Literature and Poetics", I *Third Text*, vol. 21, nr. 5 (2007): 603-609. <http://dx.doi.org/10.1080/09528820701599743> (oppøkt 03.04.2013)

Cramer, Florian. "Digital Code and Literary Text". (2001).

[http://beehive.temporalimage.com/content\\_apps43/cramer/oop.html](http://beehive.temporalimage.com/content_apps43/cramer/oop.html) (oppsøkt 25.10.2012)

Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.

Davis, Douglas. "The work of art in the age of digital reproduction (an evolving thesis/ 1991-1995)". *Leonardo*, vol. 28, nr. 5 (1995): 381-386. <http://www.jstor.org/stable/1576221> (oppsøkt 28.08.2012)

Derrida, Jacques. *Glas*. Oversatt av John P. Leavey, Jr. og Richard Rand. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1986.

Derrida, Jacques. "Before the Law". I *Acts of literature*, redigert av Derek Attridge (New York : Routledge, 1992): 181-220.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Oversatt av Barbara Johnson. London: Continuum, 2004.

Drucker, Johanna. "From Entity to Event". *Parallax*, vol. 15, nr. 4 (2009): 7-17.  
<http://indexofpotential.net/uploads/1123/drucker.pdf> (oppsøkt 10.09.2012)

Drucker, Johanna. "Technologies of Text: from printed page through digital age". *ScriptaLab* (Videoforelesning). (November 2011).  
<http://www.youtube.com/watch?v=wwFs6S4kS68> (oppsøkt 10.09.2012)

Drucker, Johanna. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface", i *Digital Humanities Quarterly*, vol. 7, nr. 1. (2013) (upaginert)  
<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> (oppsøkt 05.09.2013)

Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. London : Yale University Press, 2012

Eco, Umberto. *The open work*. Oversatt av Anna Cancogni. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989

Emerson, Lori. "Digital Poetry as Reflexive Embodiment". *The Cybertext Yearbook 2002-2003* (2003): 88-106. <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/108.pdf> (oppsøkt 12.04.2012)

Ensslin, Astrid. "From Revisi(tati)on to Retro-Intentionalization". I *Reading moving letters: digital literature in research and teaching: a handbook*, redigert av Simanowski, Roberto, Jürgen Schäfer og Peter Gendolla (eds.) (Bielefeld: Transcript, 2010): 145-162.

Funkhouser, C.T. *New Directions in Digital Poetry: Poetry's New Forms in the Electronic network*. Continuum, 2012.

Gervais, Bertrand. "Is there a Text on this Screen? Reading in an Era of Hypertextuality". I *A Companion to Digital Literary Studies*, redigert av Ray Siemens og Susan Schribman (Malden, Mass.: Blackwell Pub, 2007): 183-202.

Gibbons, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "Why Intermediality - if at all?". I *Intermédialités*, vol. 2 (høst 2003): 173-178.  
[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p2/pdfs/p2\\_gumbrecht.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p2/pdfs/p2_gumbrecht.pdf) (oppsøkt 22.08.2012)

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Productions of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Gunkel, David J. "What's the matter with books?". *Configurations*, vol. 11, nr. 3 (høst 2003): 277-303.

<http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/configurations/v011/11.3gunkel.html> (oppsøkt 10.04.2012)

Hansen, Mark B.N. *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Hansen, Mark B.N. "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves", i *Contemporary Literature*, Vol. 45, Nr. 4 (vinter 2004): 597-636.  
<http://www.jstor.org/stable/3593543> (oppsøkt 25.05.2012)

Hayles, N. Katherine. "Virtual Bodies and Flickering Signifiers". *October*, vol. 66 (vår 1993): 69-91. <http://www.jstor.org/stable/778755> (oppsøkt 10.04.2012)

Hayles, N. Katherine. "The Condition of Virtuality", I *The Digital Dialectic: New Essays on new media*, red. Peter Lunenfeld (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999): 68-95.

Hayles, N. Katherine. *Writing machines*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

Hayles, N. Katherine. "Translating media: Why we should rethink textuality". *The Yale journal of criticism*, vol. 16, nr. 2 (høst 2003): 263-290.  
[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v016/16.2hayles.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/yale_journal_of_criticism/v016/16.2hayles.html) (oppsøkt 30.04.2012)

Hayles, N, Katherine. "Print is flat, code is deep: The importance of Media-specific analysis". *Poetics Today*, vol. 25, nr. 1 (2004): 67-90.  
<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/25/1/67.abstract> (oppsøkt 09.04.2012)

Hayles, N. Katherine. "The Time of Digital Poetry: From Object to Event". I *New Media*

*poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, redigert av Adelaide Morris og Thomas Swiss (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006): 181-209.

Hayles, N. Katherine. "Hyper and Deep attention". *Profession* (2007): 187-199.

[http://engl449\\_spring2010\\_01.commons.yale.edu/files/2009/11/hayles.pdf](http://engl449_spring2010_01.commons.yale.edu/files/2009/11/hayles.pdf) (oppsøkt 24.10.2012)

Hayles, N. Katherine. *Electronic literature: new horizons for the literary*. Notre dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2008.

Hayles, N. Katherine. *How we think*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.

Heckman, Davin. "Technics and Violence in Electronic Literature". *Culture Machine*, vol. 12. (2011): 1-14.

<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewDownloadInterstitial/435/464> (oppsøkt 21.11.2012 )

Kittler, Friedrich A. "Gramophone, Film, Typewriter". *October*, vol. 41 (sommer 1987): 101-118. <http://www.jstor.org/stable/778332> (oppsøkt 01.02.2012)

Kittler, Friedrich A. og Knut Ove Eliassen. *Mediefilosofi*. Oslo: Cappelen akademiske forlag, 2009.

Mangen, Anne. "Hypertext fiction reading: haptics and immersion". *Journal of Research in Reading*, vol. 31, nr. 4 (november 2008): 404-419.

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9817.2008.00380.x/abstract> (oppsøkt 18.04.2012)

Marino, Mark C. "Critical Code Studies". (Desember 2006).

<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/codology> (oppsøkt 05.11.2012 )



- McCormack, Jon og Alan Dorin. *Art, Emergence and the Computational sublime*. (udatert).  
Tilgjengelig fra <http://www.csse.monash.edu.au/~jonmc/research/papers/art-2lt.pdf>  
(Oppsøkt 08.08.12)
- McLuhan, Marshall. *Mennesket og media*. Oversatt av Olav Angell. Oslo: Gyldendal, 1968.
- Mitchell, W.J.T. og Mark B.N. Hansen. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Mosco, Vincent. *The Digital Sublime*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.
- Olsen, Stein Haugom. *The End of Literary Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- Paterson, Mark. *The Senses of Touch: haptics, affects, and technologies*. Oxford/New York: Berg, 2007.
- Piper, Andrew. *Book Was There: Reading in Electronic Times*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.
- Rustad, Hans Kristian. *Digital litteratur. En innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2012.
- Schmidt, Siegfried J. "From aura-loss to cyberspace: further thoughts on Walter Benjamin". I *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, redigert av Gumbrecht, Hans U. og Michael Marrinan (Stanford: Stanford University Press, 2003): 79-82.
- Shirky, Clay. *Cognitive surplus : creativity and generosity in a connected age*. New York: Penguin Press, 2010.
- Simanowski, Roberto. "Death of the author? Death of the reader!". I *Poiesis. The Aesthetics of Digital Poetry*, redigert av Block, Friedrich W., Christiane Heibach og Karin Wenz (eds.) (Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag, 2004): 79-91.

Simanowski, Roberto. "Understanding New Media Art Through Close Reading: Four remarks on digital hermeneutics". I *dichtung digital* (2010) Tilgjengelig fra <http://www.dichtung-digital.de/2010/simanowski/simanowski.htm> (oppsøkt 22.11.2012)

Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Slocombe, Will. "“This is not for you”: Nihilism and the House that Jacques Built”. *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr. 1 (høst 2005): 88-109.  
[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern\\_fiction\\_studies/v051/51.1slocombe.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern_fiction_studies/v051/51.1slocombe.html) (oppsøkt 25.06.2013)

Sontag, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Strickland, Stephanie. "Born Digital". *Poetry Foundation*. (2009).  
<http://www.poetryfoundation.org/article/182942> (oppsøkt 27.08.2013)

Walker, Jill. "Do you think you're a part of this?". *The Cybertext Yearbook* (2000): 34-51.  
<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/122.pdf> (oppsøkt 12.04.2012)

Wardrip-Fruin, Noah. "Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction and Expressive Processing". I *A Companion to Digital Literary Studies*, redigert av Ray Siemens og Susan Schreibman (Malden, Mass.: Blackwell Pub, 2007): 163-182.

Wardrip-Fruin, Noah. "Five Elements of Digital Literature". I *Reading moving letters: digital literature in research and teaching: a handbook*, redigert av Simanowski, Roberto, Jörgen Schäfer og Peter Gendolla (eds.) (Bielefeld: Transcript, 2010): 29-57.

Watson, Henry F., Della Thompson og Francis George Fowler. *The Concise Oxford Dictionary of Current English (Ninth Edition)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Konferanse: First International Conference on Electronic Literature and Digital Arts (ELVA),  
Alcala de Henares, Spania (Oktober 2012).